



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

Estrategias de autorrepresentación fotográfica. El caso de Frida Kahlo

Autora:

Nieves Limón Serrano

Directora:

Pilar Carrera Álvarez

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Getafe, enero 2014



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

ESTRATEGIAS DE AUTORREPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA. EL CASO DE FRIDA KAHLO

Autora: Nieves Limón Serrano

Directora: Pilar Carrera Álvarez

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Getafe, de de

Agradecimientos

Las investigaciones académicas no son logros individuales. Al menos no los primeros trabajos de esta índole, creo yo. Este es el caso de la investigación que me propuse llevar a cabo hace ya algunos años mientras estudiaba en México. A lo largo de este tiempo he encontrado el apoyo de unas personas y unas instituciones que, de una u otra manera, han colaborado en la tesis que ahora presento. Por este motivo quiero dar las gracias, en primer lugar, al Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid por acoger mi trabajo y entender que la disciplina fotográfica es un campo de estudio ineludible cuando de medios de comunicación hablamos. En este sentido, me gustaría agradecer también a la profesora Pilar Carrera por atender a mis dudas académicas, por su ayuda y su comprensión. Sin sus consejos y correcciones este texto no se habría finalizado de igual modo. No puedo olvidarme tampoco de las facilidades que encontré en La Casa Azul-Museo Frida Kahlo para acceder a un sinfín de imágenes, de referencias bibliográficas y de material imprescindible para este estudio. Son muchas las personas a las que les estoy muy agradecida por su generosidad: las licenciadas Hilda Trujillo y Alejandra López me ofrecieron su inestimable colaboración en todo momento y María Elena González puso a mi disposición su conocimiento para que estas páginas se terminaran de la mejor manera posible. Igual trato recibí en múltiples universidades y bibliotecas públicas de España, México, Francia y Escocia sin cuyos recursos y sin cuyos trabajadores no habría encontrado las fuentes necesarias para esta investigación.

Numerosos compañeros me han ayudado cuando ya no había más fondos “para cruzar el charco”. Agradezco a Joan Robledo Palop sus pesquisas neoyorkinas. También las valiosas recomendaciones bibliográficas (y el cariño con el que siempre me han tratado) de los profesores Jenaro Talens, Susana Díaz, Domingo Sánchez Mesa, Luis Albornoz y José Ángel Esteban. Con Antón Planells, Eva Herrero, Xose Prieto, Carlos García Miranda y Clara Sainz de Baranda he pasado buenos momentos, he compartido entrañables conversaciones y he recibido de su parte sugerencias que también me han sido de gran utilidad. Ha sido un placer compartir despacho con el profesor Fernando Romanillos, con quien he vivido momentos muy divertidos y de quien he aprendido cuestiones de vital importancia sobre nutrición y creencias religiosas, por este orden.

Miren Pastor y Daniel Schvartzman me han ayudado con la maquetación del trabajo y con las traducciones. Utilizo estas líneas para agradecerles su colaboración en esta tesis. No hay forma de corresponder a su infinita paciencia, su amistad y su generosidad personal y profesional. Estoy en deuda con ellos. Mi más sincero agradecimiento a Nacho Gallego, Laura Maza y Roberto Cueto: cercanos amigos que, de una u otra forma, me han hecho comprender el trabajo que ahora presento. Con Mateo Sancho, Clara Valmorisco, Madori Okano, Marta Jar, Álvaro Congosto, Pablo Muñoz, Diana Muñoz, Víctor Nores, Ana García, Silvia Orejana, María José Moreno, Alonso Jimeno y Carlos García he compartido algunos de los mejores momentos de mi vida. Su apoyo, sus risas, incluso sus casas han sido imprescindibles para sobrellevar algunas situaciones. José Manuel Suárez, Sonia Berger y Víctor Garrido han tenido la amabilidad de compartir sus libros y sus cenas conmigo, les estoy también muy agradecida por su amistad y su cariño. En BlankPaper Escuela he encontrado a gente muy afectuosa que sigue creyendo en, y trabajando por, un presente fotográfico decente. Gerardo Zamora (& familia), Violaine Dulin y Eduardo Emmert me descubrieron los lugares más bonitos de México y me cuidaron en los sitios menos recomendables.

No tengo palabras para agradecer todos los sacrificios que han hecho Salvador Limón y Marina Serrano para que yo pudiera estudiar. No hay manera de devolver el amor que me han ofrecido con cada una de sus decisiones, ni la libertad de pensamiento con la que siempre han intentado educarme. Agradezco a mi hermana Cristina Limón y a José Esteban Suárez todo su cariño y todos sus consejos. Alba Suárez Limón aún no me ha ayudado mucho, más bien se ha proclamado dueña de una casa entera, pero es muy simpática y muy guapa. Maite Otsoa sigue teniendo muy buenas ideas y poniendo mucho empeño para que yo aprenda correctamente los colores en euskera. Quiero agradecer también el apoyo de María Luz Serrano y Josefa Serrano y el ejemplo como docente que encontré desde muy pequeña en Fredes Limón.

Por último, quisiera dar las gracias muy especialmente a Asier Aranzubia por los consejos y las recomendaciones. Para agradecerle la comprensión, la paciencia y el respeto que me ofrece a diario necesitaría muchas más páginas. A él le dedico estas, por el momento.

Índice

Resumen	25
Abstract	27

1. Introducción

1.1 Presupuestos teóricos de partida	31
1.1.1 Enunciación de la hipótesis y objetivos de la investigación	45
1.2. Objeto de estudio: corpus y criterios metodológicos de selección de las fotografías	47
1.2.1. El nivel contextual, morfológico, compositivo y enunciativo	52
1.3. Estructura de la investigación: descripción y justificación	57
1.4. Bibliografía citada	59

2. La actuación fotográfica en Frida Kahlo. Nociones para una atribución autoral

2.1. Primera performance fotográfica de Frida Kahlo: la génesis de un proyecto	67
2.1.1. Principios de una puesta en escena familiar	71
2.1.2. El posado fotográfico como plástica escénica en Kahlo	74
2.1.3. El gesto fotográfico como performance: el acto de la imagen	79
2.1.4. Anexo fotográfico	89
2.2. <i>Close-up</i> . Análisis de tres (auto)retratos	97
2.2.1. El rostro retratado de Frida Kahlo. Del reflejo especular a la representación fotográfica	101
2.2.2. Autorretratos disparados por otro	108
2.2.3. Ritualidad retratística. La repetición del gesto	113
2.2.4. Anexo fotográfico	117
2.3. Fotografía, identidad y juego escénico. Un barniz de Mexicanidad	121
2.3.1. Frida Kahlo y su propuesta fotográfica “nacionalista”	129
2.3.2. Revisión de la “utopía indigenista”: una estatua fotográfica	138
2.3.3. <i>Señoras de México</i> . Frida Kahlo en la revista <i>Vogue</i>	143

2.3.4. Anexo fotográfico	149
2.4. Dramaturgias artísticas. La representación fotográfica de una profesión	159
2.4.1. Elogio de una doble creación. La identidad artística múltiple en Frida Kahlo	166
2.4.2. Entre dos medios. Las fotografías pintadas de Kahlo	173
2.4.3. Anexo fotográfico	179
2.5. Bibliografía citada	191
 3. El abandono de la toma única. Tentativas de relato fotográfico	
3.1. Contar con fotografías. El estatuto narrativo de la imagen fotográfica	205
3.1.1. Protosecuencias de base asociativa	213
3.1.2. Disparando a ráfagas. Kahlo y el dinamismo fotográfico	225
3.1.3. Anexo fotográfico	231
3.2. El carácter múltiple de la imagen fotográfica	247
3.2.1. Yuxtaposición de elementos. El collage de Kahlo	252
3.2.2. Repetición de patrones. Anatomía de un proyecto	259
3.2.3. Anexo fotográfico	263
3.3. La intertextualidad como herramienta compositiva	267
3.3.1. Recreaciones gráficas: la relación entre los cuadros y las fotografías de Kahlo	272
3.3.2. La puesta en abismo. Una esfera espejeante	284
3.3.3. Anexo fotográfico	289
3.4. Bibliografía citada	299
 4. La autobiografía fotográfica como estrategia creativa.	
Impugnación teórica, exploración identitaria y propuesta gráfica	
4.1. Auto-Bio-Grafía. Revisión de tres lexemas	311
4.1.1. Los límites del modelo cognoscitivo. La ilusión referencial y las fotografías de Frida	318
4.1.2. Escayolas y arneses: las estrategias autobiográficas de Kahlo	328
4.1.3. Anexo fotográfico	337

4.2. <i>Flashes</i> de una vida. La autodefinición fotográfica de Kahlo	345
4.2.1. Fotografía de juguetes. Un accidente representado	348
4.2.2. Soltarse el pelo o un <i>Work in progress</i>	353
4.2.3. Anexo fotográfico	361
4.3. Clausura autobiográfica. Un último retrato	371
4.3.1. Anexo fotográfico	375
4.4. Bibliografía citada	379
5. Conclusiones	389
6. Conclusions	401
7. Bibliografía y fuentes	413

Índice de imágenes

1. Frida Kahlo de pequeña. Guillermo Kahlo (ca. 1909)	89
2. Frida Kahlo con la mano en la barbilla y familiares. Guillermo Kahlo (ca. 1911)	89
3. Frida Kahlo de pequeña con muñeco. Guillermo Kahlo (ca. 1911)	89
4. Frida Kahlo de pequeña. Guillermo Kahlo (ca. 1911)	89
5. Frida Kahlo de pequeña con flores. Guillermo Kahlo (ca. 1912)	90
6. Hermanas Kahlo-Calderón. Guillermo Kahlo (ca. 1917)	90
7. Frida Kahlo en recuadro (ca. 1911)	90
8. Frida Kahlo estudiante (ca. 1923-1924)	90
9. Retrato de comunión (ca. 1917-1920)	91
10. Frida Kahlo con miembros de su familia. Guillermo Kahlo (1926)	92
11. Frida Kahlo con miembros jóvenes de su familia. Guillermo Kahlo (1926)	92
12. <i>Autorretrato de pelona</i> . Frida Kahlo (1940)	93
13. Frida Kahlo. Emmy Lou Packard (1941)	93
14. Retrato familiar de los Kahlo-Calderón. Guillermo Kahlo (1928)	93
15. Familia Calderón (siglo XIX)	93
16. Frida Kahlo con cachucha. Atribuida a Guillermo Kahlo (ca. 1924)	93
17. Dibujo <i>Cachucha</i> nº 9. Frida Kahlo (ca. 1948-1950)	94
18. <i>Si Adelita... o Los Cachuchas</i> . Frida Kahlo (1927)	94
19. Frida Kahlo. Manuel Álvarez Bravo (ca. 1927)	94
20. Frida Kahlo con camisa. Guillermo Kahlo (ca. 1926-1929)	94
21. Frida Kahlo con vestido. Guillermo Kahlo (1926)	95
22. <i>Frida con traje de terciopelo</i> . Frida Kahlo (1926)	95
23. Frida Kahlo sentada. Esther Baum Born (ca. 1930)	95
24. Frida Kahlo de pie. Esther Baum Born (ca. 1930)	95
25. Frida Kahlo tras la muerte de su madre. Guillermo Kahlo (1932)	117
26. Frida Kahlo tras la muerte de su madre 2. Guillermo Kahlo (1932)	117
27. Frida Kahlo con rebozo y fumando. Guillermo Kahlo (1932)	117
28. Frida Kahlo con lágrimas dibujadas. Guillermo Kahlo (1932)	118
29. Frida Kahlo. Imogen Cunningham (1931)	118
30. Frida Kahlo sentada. Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938)	118
31. Frida Kahlo. Lola Álvarez Bravo (ca. 1945)	119
32. Frida Kahlo en pared roja. Nickolas Muray (1938)	119
33. Frida Kahlo de pie fumando. Guillermo Dávila (ca. 1929)	119
34. Frida Kahlo de pie contra un muro. Leo Matiz (1940)	119
35. Frida Kahlo de pie. Dora Maar (1939)	120

36. Frida Kahlo en su cama. Bernice Kolko (1952)	120
37. Frida Kahlo con mantel en la cabeza. Lucienne Bloch (1935)	120
38. Frida Kahlo con <i>rebozo</i> . Edward Weston (1930)	149
39. Frida Kahlo y Diego Rivera. Edward Weston (1930)	149
40. Frida Kahlo con cesto. Imogen Cunningham (1931)	150
41. Frida Kahlo sentada. Imogen Cunningham (1931)	150
42 y 43. Frida Kahlo retrato frontal (1 y 2). Imogen Cunningham (1931)	150
44 y 45. Frida Kahlo con una <i>jícara</i> en la cabeza (1 y 2). Carl Van Vechten (1932)	151
46. Frida Kahlo en la pulquería La Rosita. Leo Matiz (ca. 1945)	151
47. Fragmento de <i>El Arsenal</i> . Diego Rivera (1928)	152
48. Fragmento de <i>México del presente</i> . Diego Rivera (1935)	152
49. Fragmento de <i>Pan American Unity Mural</i> . Diego Rivera (1940)	152
50. Fragmento de <i>Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central</i> . Diego Rivera (1947)	153
51. Frida con <i>rebozo</i> magenta. Nickolas Muray (1939)	153
52. Frida Kahlo frente al mural <i>Pesadilla de guerra, sueño de paz</i> . Juan Guzmán (1952)	153
53 y 54. Frida Kahlo con espejo y velas (1 y 2). Carl Van Vechten (1932)	154
55. Frida Kahlo con ristra de calabazas. Carl Van Vechten (1932)	154
56. Frida Kahlo y Diego Rivera. Carl Van Vechten (1932)	154
57. Estudios antropométricos de indígenas de la zona de Jalisco (ca. 1910)	155
58. Indígena moliendo nixtamal. Cruces y Campa (ca. 1870)	155
59. Vendedoras de peras. Cruces y Campa (ca. 1870)	155
60. María Bibiana Uribe, La India Bonita. Arriaca (1921)	155
61. Luz García en álbum de presidiarios. Atribuido a Joaquín Díaz (ca. 1860-1865)	155
62. Trinidad Rodríguez. Atribuido a Joaquín Díaz (ca. 1860-1865)	155
63. Frida Kahlo con esculturas prehispánicas. Antonio Kahlo (ca. 1947)	156
64. Frida Kahlo con objetos de cerámica. Bernard Silberstein (1940)	156
65. Frida Kahlo con atuendo de tehuana. Bernard Silberstein (1940)	156
66. Frida Kahlo en <i>Vogue</i> . Toni Frissel (1937)	157
67. Campesinos de maguey. Hugo Brehme (ca. 1925)	157
68. Frida Kahlo pintando <i>Retrato de Jean Wight</i> (ca. 1931)	179
69. Frida Kahlo pintando <i>Autorretrato en la frontera entre México</i> y <i>Estados Unidos</i> (ca. 1932)	179
70. Retrato cenital de Frida Kahlo (ca. 1932)	179
71 y 72. Frida Kahlo y Diego Rivera (1 y 2) (ca. 1932)	179-180
73. Frida Kahlo pintando <i>Autorretrato en la frontera entre México</i> y <i>Estados Unidos 2</i> (ca. 1932)	180
74. Frida Kahlo pintando <i>Autorretrato con collar</i> (ca. 1933)	180
75 y 76. Frida Kahlo pintando <i>Perro xoloitzcuintle conmigo</i> (1 y 2). Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938)	181
77. Frida Kahlo pintando <i>Lo que el agua me ha dado</i> (ca. 1938)	181
78 y 79. Frida Kahlo pintando <i>Las dos Fridas</i> (1 y 2). Nickolas Muray (1939)	182

80. Frida Kahlo pintando <i>Las dos Fridas</i> 3. Nickolas Muray (1939)	182
81. Frida Kahlo fumando con águila. Nickolas Muray (1939)	182
82. Frida Kahlo con escultura de Marlonio Magaña. Nickolas Muray (1939)	182
83. Frida Kahlo con la mano en el cuello. Nickolas Muray (1939)	182
84. Frida Kahlo pintando <i>La mesa herida</i> . Bernard Silberstein (ca. 1940)	183
85. Frida Kahlo pintando <i>Diego en mi pensamiento</i> . Bernard Silberstein (ca. 1940)	183
86. Frida Kahlo pintando <i>Retrato de Marucha Lavín</i> (ca. 1942)	183
87. Frida Kahlo pintando <i>Retrato de Wilhem Kahlo</i> . Gisèle Freund (1951)	183
88. Frida Kahlo con <i>Autorretrato con el retrato del doctor Farill</i> . Gisèle Freund (1951)	184
89-91. Frida Kahlo junto a <i>Los cocos</i> (1-3). Gisèle Freund (1951)	184
92. Frida Kahlo pintando una naturaleza muerta. Bernice Kolko (1953)	185
93. Frida Kahlo fumando frente a un lienzo. Werner Bischof (1954)	185
94. Frida Kahlo pintando. Werner Bischof (1954)	185
95. Frida Kahlo pintando <i>Árbol genealógico</i> . Juan Guzmán (1950)	185
96. Frida Kahlo pintando con Vidalitos. Juan Guzmán (1950)	185
97. Frida Kahlo retratando a un indio. Juan Guzmán (1950)	186
98. Frida Kahlo con calavera de azúcar. Juan Guzmán (1950)	186
99. Frida Kahlo pintando su corsé de escayola. Juan Guzmán (1950)	186
100. Frida Kahlo convaleciente con lienzo (1952)	186
101. Frida Kahlo pintando <i>Naturaleza viva</i> (1952)	187
102. Frida Kahlo y Diego Rivera con <i>Naturaleza viva</i> (1952)	187
103. <i>Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill</i> . Frida Kahlo (1951)	187
104. <i>Frida y el aborto</i> . Frida Kahlo (1932)	187
105. <i>Autorretrato dibujando</i> . Frida Kahlo (1937)	188
106. <i>Autorretrato con tema político</i> . Frida Kahlo (sin fecha determinada)	188
107. René Magritte posando con <i>La tentativa de lo imposible</i> (1928)	188
108. <i>L'amour</i> . Georgette pintada por René Magritte (1928)	188
109. Frida Kahlo con teléfono y espirales dibujadas. Nickolas Muray (1938)	189
110. Frida Kahlo con bebé y cuello dibujado. Lucienne Bloch (1939)	189
111. Fotografía dibujada del diario de Frida Kahlo	189
112. Fotografía dibujada del diario de Frida Kahlo. Atribuida a Lola Álvarez Bravo	189
113. Frida Kahlo chupando un collar. Lucienne Bloch (1933)	231
114. Frida Kahlo guiñando un ojo. Lucienne Bloch (1933)	231
115. Frida Kahlo mirando fuera de campo. Lucienne Bloch (1933)	231
116. Frida Kahlo con teléfono. Lucienne Bloch (1933)	231
117. Frida Kahlo haciendo monerías. Lucienne Bloch (1933)	231
118. Frida Kahlo junto a mural de Diego Rivera. Lucienne Bloch (1933)	232
119. Frida Kahlo y Diego Rivera con el mural <i>La nueva libertad</i> . Lucienne Bloch (1933)	232
120. Frida Kahlo con una botella de Cinzano. Lucienne Bloch (1935)	232
121. Frida Kahlo con mantel en la cabeza. Lucienne Bloch (1935)	232
122-133. Frida Kahlo en el patio de La Casa Azul (1-12). Lola Álvarez Bravo (ca. 1944)	233-234

134-142. Frida Kahlo en su dormitorio (1-9). Lola Álvarez Bravo (ca. 1945)	235-236
143-147. Frida Kahlo posando para Nickolas Muray (1-5)	
Contactos publicados por S. Grimberg	237-238
148. Frida Kahlo en banca blanca. Nickolas Muray (1939)	239
149. Frida Kahlo con blusa de satín azul. Nickolas Muray (1939)	240
150. Frida Kahlo con <i>rebozo</i> magenta 2. Nickolas Muray (1950)	240
151. Frida Kahlo en una azotea de Nueva York 1. Nickolas Muray (1946)	241
152. Frida Kahlo en una azotea de Nueva York 2. Nickolas Muray (1946)	241
153. Frida Kahlo con su hermana Cristina. Nickolas Muray (1946)	241
154-159. Frida Kahlo a las puertas de San Juan Bautista (1-6). Fritz Henle (ca. 1936)	242-243
160. Frida Kahlo en un mercado. Atribuida a Fritz Henle (ca. 1936)	243
161-165. Frida Kahlo en el lago de Xochimilco (1-5). Fritz Henle (ca. 1936)	244
166-169. Frida Kahlo frente a una pared (1-4). Nickolas Muray (1938)	245
170 y 171. Frida Kahlo en exterior (1 y 2). Nickolas Muray (1938)	245
172-175. Frida Kahlo con el pelo suelto (1-4). Nickolas Muray (ca. 1945)	245
176-181. Frida Kahlo en una entrevista (1-6). Hermanos Mayo (1952)	246
182. Frida Kahlo en silla de ruedas. Hermanos Mayo (1952)	246
183. <i>Mi Vestido Cuelga Aquí</i> . Frida Kahlo (1938)	263
184. Fotografía del boceto de <i>Mi Vestido Cuelga Aquí</i> . Lucienne Bloch (1933)	263
185. Fotografía del boceto de <i>Mi Vestido Cuelga Aquí</i> . Lola Álvarez Bravo (1938)	263
186. <i>Live Collage Article</i> . Lawrence Vail (1940-1941)	264
187. <i>Collage con dos moscas</i> . Frida Kahlo (ca. 1953)	264
188. <i>Mi nana y yo</i> . Frida Kahlo (1939)	264
189. <i>El Moisés</i> . Frida Kahlo (1945)	264
190. Frida Kahlo al lado de su cama. Lola Álvarez Bravo (1953)	264
191. Composición con retratos de Frida Kahlo	265
192. Carte mosaïque. Théâtre Danse. André Adolphe Eugène Disdéri (ca. 1886)	265
193. Damero surrealista. Man Ray (1934)	265
194. <i>El fenómeno del éxtasis</i> . Salvador Dalí (1933)	265
195. <i>Autorretrato</i> . Frida Kahlo (1941)	266
196. <i>Autorretrato con Changuito</i> . Frida Kahlo (1945)	266
197. <i>Autorretrato con pelo suelto</i> . Frida Kahlo (1947)	266
198. <i>Hospital Henry Ford</i> . Frida Kahlo (1932)	266
199. <i>La Columna rota</i> . Frida Kahlo (1944)	266
200. <i>Sin Esperanza</i> . Frida Kahlo (1945)	266
201. <i>Pancho Villa y Adelita</i> . Frida Kahlo (1927)	289
202. <i>Sueño o La cama</i> . Frida Kahlo (1940)	289
203. Judas de cartón. Atribuida a Frida Kahlo (sin fecha determinada)	289
204. <i>Mis abuelos, mis padres y yo</i> . Frida Kahlo (1936)	290
205. Abuelo materno de Frida Kahlo, José Calderón de la Barca (sin fecha determinada)	290
206. Abuelo paterno de Frida Kahlo, Johann Heinrich Jakob Kahlo (sin fecha determinada)	290

207. Abuela paterna de Frida Kahlo, Henriette Kaufmann (sin fecha determinada)	290
208. Retrato de bodas Matilde Calderón y Guillermo Kahlo (1898)	290
209. <i>Retrato de familia</i> o <i>Árbol genealógico</i> . Frida Kahlo (1950-1954)	291
210. <i>Lo que el agua me ha dado</i> . Frida Kahlo (1938)	291
211. Detalle <i>Las dos Fridas</i> . Frida Kahlo (1945)	291
212. <i>Retrato de mi padre</i> . Frida Kahlo (1951)	292
213. Autorretrato de Guillermo Kahlo. Guillermo Kahlo (ca. 1905)	292
214. <i>Retrato de Alberto Misrachi</i> . Frida Kahlo (1937)	292
215. Fotografía de Alberto Misrachi	292
216 y 217. Retrato de bodas de Frida Kahlo y Diego Rivera (1 y 2). Víctor Reyes. (1929)	293
218. <i>Frida Kahlo y Diego Rivera</i> . Frida Kahlo (1931)	293
219. Frida Kahlo y Diego Rivera. Peter Juley (1930)	294
220. Frida Kahlo y Nickolas Muray. Nickolas Muray (1938)	294
221 y 222. Frida Kahlo y Diego Rivera (1 y 2). Nickolas Muray (1941)	294
223. <i>Árbol de la esperanza mantente firme</i> . Frida Kahlo (1946)	295
224. Frida Kahlo mostrando la espalda. Nickolas Muray (1946)	295
225. Frida Kahlo boca abajo. Nickolas Muray (1946)	295
226. Frida Kahlo con pelo suelto. Nickolas Muray (1946)	295
227. Frida Kahlo con Cristina Kahlo y Sonja Sekula. Nickolas Muray (1946)	295
228. Frida Kahlo en la azotea con vestido. Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938)	296
229. <i>Retrato ausente</i> . Manuel Álvarez Bravo (1945)	296
230. René Magritte pintando <i>La Clarividencia</i> . Jacqueline Nonkels (1936)	296
231-234. Frida Kahlo con esfera (1-4). Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938)	297
235. Enseres de Frida Kahlo y esfera. Lola Álvarez Bravo (ca. 1954)	298
236. Cama de Frida Kahlo y esfera colgando. Kati Horna (ca. 1954)	298
237. Frida Kahlo junto a <i>Autorretrato con collar</i> . Lucienne Bloch (1933)	337
238. Frida Kahlo en un sillón. Lucienne Bloch (1933)	337
239. Frida Kahlo junto a una amiga. Lucienne Bloch (1933)	337
240. Frida Kahlo y Diego Rivera con máquina de escribir. Lucienne Bloch (1933)	337
241. <i>Autorretrato con collar</i> . Frida Kahlo (1933)	337
242. <i>Frida con pelo corto</i> . Frida Kahlo (1935)	337
243. Frida Kahlo y Nickolas Muray junto a <i>Yo y mis pericos</i> . Nickolas Muray (1941)	338
244. <i>Yo y mis pericos</i> . Frida Kahlo (1939)	338
245. Frida Kahlo en su estudio junto a <i>Las dos Fridas</i> . Fritz Henle (1943)	338
246. <i>Las dos Fridas</i> . Frida Kahlo (1939)	338
247. Frida Kahlo junto a <i>Diego en mi pensamiento</i> . Florence Arquin (1943)	339
248. Frida Kahlo junto a <i>El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl</i> . Florence Arquin (1949)	339
249. Frida Kahlo abrazando a un conejo. Héctor García (1949)	339
250. Frida Kahlo abrazando a un perro Xoloitzcuintle. Héctor García (1949)	339
251. Frida Kahlo en contrapicado. Héctor García (1949)	339

252. Frida Kahlo junto a <i>El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl</i> . Héctor García (1949)	339
253. <i>El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl</i> . Frida Kahlo (1949)	339
254. Frida Kahlo junto a <i>Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill</i> . Gisèle Freud (1951)	340
255. <i>Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill</i> . Frida Kahlo (1951)	340
256. Frida Kahlo con marco. Nickolas Muray (1938)	340
257. Frida Kahlo con Trotsky y miembros del Departamento político del Distrito Federal (1937)	341
258. Frida Kahlo y André Bretón (ca. 1938)	341
259. Frida Kahlo con Serguéi Eisenstein y Martha Gellhorn (1931)	341
260. Frida Kahlo con flores y sombrilla. Florence Arquin (ca. 1941)	342
261. Frida Kahlo con su corsé de escayola pintado. Florence Arquin (ca. 1941)	342
262. Frida Kahlo convaleciente visitada por sus amigos. Nickolas Muray (1940)	342
263. Frida Kahlo convaleciente con aparato ortopédico. Nickolas Muray (1940)	343
264. Frida Kahlo convaleciente con arnés en tracción. Nickolas Muray (1940)	343
265. Fotografía dibujada del diario de Frida Kahlo. Atribuida a Lola Álvarez Bravo	361
266. Fotografía dibujada del diario de Frida Kahlo	361
267. Dibujo del diario de Frida Kahlo. Copia de la fotografía de Frida Kahlo con cachucha	361
268. Retrato de la Chaparra. Atribuida a Frida Kahlo (1930)	361
269. Retrato de Carlos Veraza. Frida Kahlo (1929)	362
270. Utensilios de carpintería. Frida Kahlo (1929)	362
271. Juguetes populares. Frida Kahlo (1929)	362
272. <i>El accidente</i> . Frida Kahlo (1926)	363
273. <i>El difunto Dimas Rosas a los tres años de edad</i> . Frida Kahlo (1937)	363
274. <i>Frida y la cesárea</i> . Frida Kahlo (1931)	363
275. <i>El sueño</i> . Frida Kahlo (1932)	363
276. <i>Las apariencias engañan</i> . Frida Kahlo (sin fecha determinada)	364
277. <i>Dos mujeres</i> . Frida Kahlo (1925)	364
278. <i>Desnudo de Ady Weber (mi prima)</i> . Frida Kahlo (1930)	364
279. <i>Desnudo de Eva Frederick</i> . Frida Kahlo (1931)	364
280. <i>Mi nacimiento</i> . Frida Kahlo (1932)	365
281. <i>Unos cuantos piquetitos</i> . Frida Kahlo (1935)	365
282. <i>Dos desnudos en el bosque</i> . Frida Kahlo (1939)	365
283. <i>El círculo</i> . Frida Kahlo (1954)	365
284-290. Frida Kahlo sentada (1-7). Julien Levy (1938)	366
291-295. Frida Kahlo con el torso desnudo (1-5). Julien Levy (1938)	367
296. Frida Kahlo de pie con el torso desnudo. Julien Levy (1938)	367
297. Frida Kahlo con guante y el torso desnudo. Julien Levy (1938)	367
298-315. Frida Kahlo deshaciendo su peinado (1-18). Julien Levy (1938)	368-369
316. Frida Kahlo quitándose la falda. Julien Levy (1938)	369
317. Georgia O'Keeffe con torso desnudo. Alfred Stieglitz (1921)	370

318. Autorretrato de Frida Kahlo con pierna de madera en su diario. Frida Kahlo (1954)	375
319. <i>Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho y María entre las cejas</i> . Frida Kahlo (1954)	375
320. <i>Viva la Vida</i> . Frida Kahlo (1954)	375
321. Frida Kahlo en una manifestación (1954)	376
322. Frida Kahlo y Diego Rivera en una manifestación (1954)	376
323. Diego Rivera en el funeral de Frida Kahlo con Lázaro Cárdenas y Andrés Iduarte. Hermanos Mayo (1954)	376
324. Funeral de Frida Kahlo en el Palacio de Bellas Artes. Hermanos Mayo (1954)	376
325. Transporte del féretro de Frida Kahlo. Hermanos Mayo (1954)	376
326. Retrato de Frida Kahlo en su féretro (1954)	376
327. Funeral de Frida Kahlo (1954)	377
328. Frida Kahlo en el crematorio del Panteón Civil de Dolores (1954)	377
329-331. Frida Kahlo muerta (1-3). Lola Álvarez Bravo (1954)	377-378

“En general, nuestro aspecto consiste en dar un signo al mundo
para que piense de cierto modo sobre nosotros”

Diane Arbus

Resumen

Esta tesis doctoral se centra en la selección y análisis de un corpus de fotografías donde posa la artista mexicana Frida Kahlo. La frecuencia con la que posó para diversos fotógrafos ha dado como resultado un numeroso conjunto de imágenes relevantes para aquellos profesionales del medio que las tomaron, pero especialmente significativas en la producción artística de Kahlo. Así, se han escogido dichos textos visuales y se han examinado poniéndolos en relación con el trabajo pictórico de la artista y con algunos documentos que ella produjo (sus cartas y diario, principalmente). Estas escenas fotográficas no son el resultado de un posado casual, tampoco son simples reflejos de su presencia delante de una cámara o de su personalidad, ni meros objetos visuales creados exclusivamente por los fotógrafos con los que colaboró. El estudio pormenorizado de las mismas permite su identificación como prácticas discursivas específicas de la artista que albergan unas características comunes. Esta investigación examina, por tanto, la utilización vicaria del medio fotográfico por parte de Kahlo, el papel de esas imágenes en su trabajo creativo y, de manera medular, cómo Frida desafía tres principios básicos de la disciplina fotográfica a través de sus retratos. En primer lugar, se estudiará la noción de autoría fotográfica en su trabajo, en segundo lugar, el uso que hace la artista de la capacidad narrativa del medio y, por último, la relación de estas fotografías con ciertas prácticas autobiográficas. Si bien esta investigación tendrá en cuenta una serie de teorías consideradas imprescindibles para el desarrollo argumental de las ideas aquí expuestas (aportaciones tomadas de la semiótica, la teoría feminista u orientaciones historicistas, sociológicas y biográficas), será el análisis pormenorizado de las imágenes seleccionadas quien guíe las siguientes páginas. Por último, la consideración del acto fotográfico como una estrategia de índole performativa tiene especial presencia en este estudio.

PALABRAS CLAVE: fotografía, imagen, retrato, posado, autoría, narrativa, relato, autobiografía, performance, México, Frida Kahlo.

Abstract

The present doctoral thesis is focused on the selection and analysis of a collection of photographs taken of the Mexican artist, Frida Kahlo. For several photographers, the act of posing has generated an immense amount of images relevant for the professionals who took them. But in the case of Kahlo these photographs have been specially significant in her artistic production. In the present work, we have extracted these visual texts and examined them in relationship with the artist's own pictorial work, as well as with other documents she produced (mainly, her letters and diary). These photographic scenes are not the result of casual or random poses, nor are they mere reflections of her presence in front of a camera or of her personality, nor simple visual objects created exclusively by the photographers with which Kahlo collaborated. A detailed study of these images reveals them to be specific discursive practices carried out by the artist, with a series of common characteristics. This research therefore examines Kahlo's vicarious use of photography, the importance of these images in her creative process and, fundamentally, how Frida challenged the three basic principles of photography through her portraits. First, we will study the notion of photographic authorship in her work; secondly, the way the artist uses the narrative capacity of this discipline; and finally, the relation between these photographs with certain autobiographical works. Although this investigation will consider indispensable theories for the development and argument of the ideas here presented (taken from semiotics, feminists theories, historical, sociological and biographical orientations), it will be mainly focused on the detailed analysis of the selected images. Lastly, the consideration of the photographic act as a strategy of a performance nature will have a significant presence in this study.

KEYWORDS: photography, image, portrait, pose, authorship, narrative, story, autobiography, performance, Mexico, Frida Kahlo.

1

Introducción

1.1. Presupuestos teóricos de partida

Al preguntarse por la artista mexicana Frida Kahlo, el escritor John Berger dice: “Su historia ha sido contada una y mil veces” (2004: 167). De esta manera, Berger describe, muy acertadamente, parte del estado de la cuestión que ocupará las siguientes páginas introductorias. La cita, breve y concisa, alude directamente al creciente interés que despierta la figura de Kahlo (su vida y su obra). Además, la declaración también hace explícita referencia a los numerosos acercamientos que a día de hoy, sesenta años después de su muerte, siguen explorando los más recónditos pormenores del personaje, de la artista. Si acudimos a esos acercamientos encontraremos toda una suerte de interpretaciones de diversa índole que, en su gran mayoría, toman como objeto de estudio una figura mítica que parecía estar “obsesionada con su propia imagen” (2004: 170).

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, popularmente conocida como Frida Kahlo, (Ciudad de México, 6 de julio de 1907- Ciudad de México, 13 de julio de 1954)¹ se autorretrató claramente en 132 de las 442 obras pictóricas de la artista catalogadas a día de hoy.² Muchas

1. En 1981 se corrigió el año de nacimiento de la artista. Hasta ese momento, se consideraba 1910 como la fecha de su nacimiento, pero Frida nació en 1907. Se cree que fue la propia artista quien cambió este dato para hacer coincidir su nacimiento con el inicio de la Revolución Mexicana. También se ha barajado la posibilidad de que la familia Kahlo cambiara la fecha para evitar el desfase con sus compañeros del colegio al ingresar más tarde en la escuela por la poliomielitis que contrajo de pequeña. La historiadora Raquel Tibol cuenta lo siguiente: “Habían llegado a México dos profesionales de la televisión alemana: la libretista Gisliind Nabakowsky y el camarógrafo Peter Nicolay, quienes estaban realizando un documental de media hora sobre la pintora mexicana. Con el deseo de que en esa película aparecieran algunas novedades, le rogué al escritor Marco Antonio Capos que acompañara a los cineastas alemanes con su madrina Isabel Campos. En el curso de la entrevista Isabel Campos le comentó a los alemanes que Frida no había nacido en 1910, pues era un año menor que ella, nacida en 1906. Bastó consultar su acta de nacimiento para dar la razón a Isabel.” (1999: 241-242). El 13 de julio de 1981, Raquel Tibol publica en la revista *Proceso* el artículo titulado “La verdadera edad de Frida Kahlo” explicando estas cuestiones. Una referencia a ese artículo puede encontrarse en Tibol, 1983: 152.

2. Consulta realizada en el catálogo de obras pictóricas compendiado por el Museo Frida Kahlo. Entre esas obras, tal y como especifica el documento de uso interno en el museo, se encuentran principalmente: óleos (sobre aluminio, lámina, masonite, metal, tabla y tela), acuarelas (sobre cartón y tela), carboncillo, lápiz, lápiz de color, tinta y bolígrafo (sobre papel, cartón y masonite), collage con diversos materiales, linograbado, litografía, madera laqueada y policromada, así como dibujos atribuidos, bocetos conservados y el desglose de sus dibujos en el

de las pinturas restantes, que a simple vista no parecen autorretratos de Kahlo, muestran fragmentos de lo que podría ser su cuerpo o representaciones con cierto grado de abstracción que sólo algunas lecturas califican como autorretratos y que amplían considerablemente el número de obras en las que la artista se pintó. Es decir, esta tendencia a autorrepresentarse pictóricamente cobra una especial relevancia en su propuesta creativa. La citada deriva autorretratística se argumenta, generalmente, refiriéndose a diversos episodios de su biografía que han trascendido por una doble vía: en primer lugar, por las declaraciones que a este respecto vierte la propia Kahlo en diferentes documentos (fundamentalmente en las cartas que cruzó con muchos de sus conocidos y que a día de hoy se conservan principalmente en el Museo Frida Kahlo). En esos documentos, muchos de los cuales han sido compilados y publicados por una de las biógrafas de cabecera de la artista, la historiadora mexicana Raquel Tibol, pueden leerse extractos como los siguientes: “Comencé a pintar... por puro aburrimiento de estar encamada durante un año, después de sufrir un accidente” (en Tibol, 1999: 241). O, más adelante: “mis pinturas (...) son la más franca expresión de mí misma. He pintado poco, sin el menor deseo de gloria o ambición, con la convicción de, antes que todo, darme gusto, y después poder ganarme la vida con mi oficio” (en Tibol, 1999: 241).³ Asimismo, Kahlo publicó en vida otros artículos que pueden interpretarse como pruebas de su tendencia a hacer recaer el peso de sus creaciones en algunos acontecimientos de su vida. Por ejemplo, en la descripción que hace de su cuadro *El Moisés* (1945) publicada el 18 de agosto de ese mismo año en la revista mexicana *Así*, achaca la creación de esta compleja pintura a una “pequeña conversación” que mantuvo con su amigo José Domingo Lavín (en Tibol, 1999: 218-223).

diario de la artista.

3. Ambas citas se han extraído de un texto escrito por Frida Kahlo a petición del Instituto Nacional de Bellas Artes. El párrafo acompañó al autorretrato *Diego en mi pensamiento* (1943) que se expuso en esa institución en 1947. La explicación pormenorizada del escrito, así como el texto íntegro pueden consultarse en Tibol, 1999: 241-242. Una referencia previa y su descripción pueden encontrarse en Tibol, 1983: 10-11. Otro ejemplo interesante a este respecto es una carta que Kahlo envió en 1938 al galerista Julien Levy donde dice: “Nunca pensé en la pintura hasta 1926, cuando tuve que guardar cama a causa de un accidente automovilístico. Me aburría muchísimo ahí en la cama con una escayola de yeso (me había fracturado la columna vertebral así como otros huesos), por eso decidí hacer algo. Le robé unos óleos a mi papá, y mi mamá mandó hacer un caballete especial, puesto que no me podía sentar. Así empecé a pintar”. Encontramos reproducciones de este texto en Herrera, 2007: 90 y en la publicación de las cartas presentadas por Raquel Tibol y prologadas por Ana María Moix en Kahlo, 2005: 192.

La segunda vía a través de la que se ha consolidado este acercamiento a su trabajo creativo en clave autobiográfica, cabría encontrarla en aquellos estudios sobre la pintora que, con el paso del tiempo, se han convertido en textos de referencia para investigar la vida y la obra de Frida. Se trata de un conjunto de estudios acometidos por las siguientes investigadoras: Raquel Tibol, Teresa del Conde, Martha Zamora y Hayden Herrera.⁴ Además de estas “investigaciones de referencia”, desarrolladas desde mediados de los años cincuenta en el caso de Tibol y del Conde y desde los años setenta por Zamora y Herrera, existen otras aportaciones, también tempranas, como las de Gloria Orenstein, Raúl Flores Guerrero, Luis Cardoza y Aragón, Ida Rodríguez Prampolini, Antonio Rodríguez, Jorge Juan Crespo de la Serna y Bertha Taracena (del Conde, 1992: 11). Por último, tampoco pueden desestimarse toda una serie de artículos o noticias, publicadas mientras aún vivía Kahlo, generalmente interesados en desvelar cuestiones sobre su vida y no en identificar las características de su trabajo artístico.⁵

En el año 1994, la historiadora del arte Gannit Ankori defendió en la Universidad Hebrea de Jerusalén su tesis doctoral sobre la poética de la identidad en Frida Kahlo. Fruto de ese pormenorizado estudio se publicó en 2002 el libro *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation* donde, además del análisis propuesto por la autora, se reseñaban muchos de los textos que se han ocupado de la artista mexicana. Esta selección muestra, de manera evidente, cómo se ha ido sedimentando una determinada imagen de Kahlo que perdura en la actualidad.⁶

4. Dichos escritos aparecen reseñados en la bibliografía. Un esclarecedor recorrido por esta primera labor analítica sobre la obra de Kahlo puede consultarse en del Conde, 1992: 9-16. Una pormenorizada descripción de los principales estudios sobre la artista puede encontrarse en Ankori, 2002: 1-15.

5. La referencia a todos estos textos puede encontrarse en Ankori, 2002: 260-263. Algunos de los títulos de estos artículos son muy significativos para entender el trato periodístico dispensado a la artista: *Verdad y Mentira en la Vida de Frida Kahlo y Diego Rivera* o *Frida Kahlo: Su Ser y Su Arte*, por poner sólo dos ejemplos.

6. Ankori analiza, entre otros textos, el artículo escrito por Diego Rivera en octubre de 1943 donde el pintor describe los cuadros de su esposa. Bajo el título *Frida Kahlo y el Arte Mexicano* parece que Rivera reivindica la figura de Kahlo como una pintora de primer orden y no como mera transcritora de su biografía, pero, tal y como explica Ankori, para ello se centra en describir las cualidades del arte mexicano y apenas dedica un par de páginas a su obra. De esta manera, el análisis se transforma, más bien, en el enfoque que el muralista da a la cultura mexicana y Frida queda relegada a un segundo plano (2002: 3). Las palabras que Rivera pronunciara sobre su esposa en 1953 en Santiago de Chile reflejan algo parecido: “La tiniebla de su dolor sólo es el fondo aterciopelado para la luz maravillosa de su fuerza biológica, su sensibilidad finísima” (en Tibol, 1983: 13).

Por otra parte, desde los años setenta se han realizado diferentes piezas audiovisuales que también ahondan en la deriva autorretratística de la mexicana. Las más destacadas son el cortometraje de 1971 *Frida Kahlo*, realizado por la cineasta mexicana Marcela Fernández Violante, el documental, estrenado en 1976, *The Life and Death of Frida Kahlo*, realizado por los cineastas estadounidenses Karen y David Crommie, y la película de ficción de 1986 *Frida, naturaleza viva*, del francés Paul Leduc. En el año 2002 se estrena el *biopic Frida* de la estadounidense Julie Taymor siguiendo en parte la biografía reeditada en numerosas ocasiones de Hayden Herrera. Otras piezas audiovisuales se basan en estos acercamientos. A esto se suman diversas propuestas expositivas que han centrado sus esfuerzos en sacar a la luz datos de la vida de Frida para explicar cuestiones básicas de sus lienzos.⁷ Una de esas aproximaciones es el célebre texto que André Breton publicó originalmente en 1939 con motivo de la exposición *Mexique*, en la galería Renou & Colle de París, donde Kahlo expuso dieciocho cuadros. La enigmática frase de Breton, “El arte de Frida Kahlo es un lazo alrededor de una bomba”,⁸ sigue precediendo numerosas investigaciones sobre la artista.

Todas estas citas, estudios⁹ y acercamientos expositivos han privilegiado, a pesar de sus constatables diferencias, una interpretación similar sobre la obra pictórica de la artista mexicana. Esta interpretación podría calificarse como de corte biográfico. Es decir, determinados

7. Peter Wollen (quien comisarió en 1982, junto a Laura Mulvey, una de las primeras exposiciones monográficas sobre Kahlo en la WhiteChapel Gallery de Londres), titula uno de sus escritos “Fridomania” (2003), aludiendo claramente al interés que despertaba Kahlo para muchos comisarios e instituciones artísticas. Las exposiciones sobre la artista no han dejado de sucederse desde su muerte y es incontable el número de muestras que han incluido alguna de sus obra. Pueden consultarse las exposiciones monográficas más destacadas de la artista en Mayayo, 2008: 258-259. Más recientemente, podemos acudir al listado de catálogos propuesto en Prignitz-Poda, 2010: 252.

8. Traducción de la autora, en el original en francés: “L’art de Frida Kahlo de Rivera est un ruban autour d’une bombe”. Puede encontrarse una reproducción del texto íntegro en dos fuentes: el catálogo original de la exposición *Mexique* de 1939 (reseñado en la bibliografía bajo el título del catálogo *Un listón alrededor de una bomba. Una mirada sobre el arte mexicano: André Breton*, 1997) o en Breton, 1945. La frase ha sido reproducida en otros acercamientos por lo explícito de la metáfora bretoniana: Frida sería una bomba a punto de explotar contenida por su arte. Ankori señala que este texto es una versión revisada de otro publicado por el escritor en 1938 con motivo de la exposición sobre Frida que tuvo lugar en la galería de Julien Levy en Nueva York (2002: 12).

9. Como es de suponer, hay muchos más estudios sobre la artista. Dentro de estos trabajos, destaca el publicado en 1988 por Helga Prignitz-Poda, Salomon Grimberg y Andrea Kettenmann titulado *Frida Kahlo. Das Gesamtwerk (Frida Kahlo. Obras completas)*.

acontecimientos de la vida de Kahlo, ese “estado físico y espiritual” (1999: 9) al que se refiere explícitamente la historiadora Raquel Tibol, han sido tomados como el motivo fundamental para justificar la autorrepresentación pictórica de Frida. Según estos acercamientos, el sentido de las obras de la artista, la clave de su significación, estribaría en diversos acontecimientos acaecidos a lo largo de su existencia. Por decirlo claramente: ciertos hechos de la vida de Kahlo han sido interpretados como el motor intencional de unas obras que parecerían reflejar vívidamente esos acontecimientos. Muchos de estos estudios no han considerado la valía de conceptos como el de un Autor Liminal, o ese “umbral entre la intención de un determinado ser humano y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual” (Eco, 1992: 126), sino que se han acogido al supuesto conocimiento de un ente empírico obviando la imposibilidad de alcanzar lo que Eco denominaba su “inaccesible intención” (1992: 131). En estos acercamientos se ha prescindido de conceptos tan útiles como el de Autor Modelo, entendido como “explícita estrategia textual” (1992: 126), y su lugar ha sido ocupado por la especulación en torno a las condiciones de producción de las creaciones de Kahlo.

Dos hechos de la vida de la artista destacan por encima de cualquier otro dato, revelándose como los clímax necesarios para un relato forjado durante décadas a la luz de estos análisis: el aparatoso accidente que sufrió el 17 de septiembre de 1925 en un autobús que la trasladaba de Ciudad de México al pueblo donde vivía, Coyoacán (actual barrio capitalino donde se encuentra el Museo Frida Kahlo); y la relación con su esposo, el también pintor Diego Rivera, con el que contrajo matrimonio en 1929 y, de nuevo, en 1940 tras un año de divorcio.

Para la realización de este trabajo se ha procedido a la revisión bibliográfica de las investigaciones llevadas a cabo por los autores anteriormente citados. Por tanto, esta tesis reconoce, como punto de partida, el predominio que a lo largo de casi siete décadas ha tenido la tendencia explícitamente biográfica a la hora de investigar el núcleo principal de la obra de Kahlo, esto es, sus pinturas. Esta suerte de “tendencia mayoritaria” de la bibliografía en torno

a la artista (actualmente en convivencia con otros acercamientos y enfoques metodológicos de estudio) es relevante en la medida en que nos proporciona datos de interés sobre su biografía. Pero una vez constatado esto, es necesario aclarar que esta investigación no comparte los presupuestos de partida de la mayoría de las semblanzas bionalíticas sobre la artista. Es decir, el análisis propuesto en esta investigación se aleja de los paradigmas que han tomado como principio de autoridad “lo dicho y vivido” (Zumalde, 2002: 17) por un autor que es concebido como un ente de carne y hueso y no como un espacio de funciones, como una determinada “estrategia textual” (Eco, 1992: 126).

Y no se comparte este enfoque incluso cuando el objeto de estudio es un material fotográfico donde también se aprecia la misma tendencia retratística de Kahlo y que, a simple vista, se prestaría, más si cabe, a aproximaciones biográficas. Las siguientes palabras de la historiadora del arte Patricia Mayayo ayudarán a aclarar este punto:

“hay otro elemento (a mi entender, no suficientemente estudiado) que contribuyó poderosamente a ir configurando el mito en torno a Frida Kahlo: me refiero, evidentemente, a la imagen fotográfica. Como en el caso de otro artista mítico, Picasso, la fotografía cumple un papel esencial en la construcción de la leyenda de la artista mexicana: es el vehículo a través del cual se difunde su presunta singularidad exótica; es uno de los instrumentos privilegiados a la hora de reafirmar la magia de su presencia, el aura de su *personalidad excepcional* que –se supone– rodea a esta mujer única; es uno de los medios fundamentales para reforzar el paradigma biográfico, la preeminencia de la creadora sobre la obra.” (2008: 27-28).

Las fotografías donde aparece Kahlo a menudo han sido consideradas reflejos de su privacidad. Apenas un material de apoyo para las numerosísimas exposiciones o publicaciones sobre sus pinturas, estas imágenes parecen haber servido para dibujar el perfil de una extraña y atractiva mujer mexicana que, en numerosas ocasiones, termina eclipsando sus propios lienzos y, en definitiva, condicionando el alcance de su propuesta estética y política: “Kahlo se convirtió en sinónimo de un estilo más que de un legado creativo (...) Fundamentalmente, Kahlo se hizo famosa por su apariencia extraña y étnica, sus vestidos, su joyería, su imagen

buscadamente mexicana.” (Lindauer, 1999: 154).¹⁰

Pero, de las palabras de Mayayo anteriormente mencionadas se deduce también una clave interpretativa a tener en cuenta en una investigación cuyo corpus está formado por los retratos fotográficos en los que posa Frida Kahlo: la historiadora del arte atribuye a la fotografía el poder de transmitir singularidades, de reafirmar presencias. Es decir, retoma el legado histórico que entiende la fotografía como una imagen fuertemente icónica, casi una emanación referencial, y no tanto como una representación gráfica. Apelativos recurrentes del tipo “lápiz de la naturaleza” (William Henry Fox Talbot citado en Fontcuberta, 2007: 49) o “espejo con memoria” (Oliver Wendell Holmes citado en Newhall, 2002: 30) remiten, precisamente, a la tantas veces discutida “transparencia” fotográfica.¹¹ Estos tempranos calificativos son el germen o el origen de algo que años después pasará a definirse, con ciertos matices pero con una fuerza conceptual cuyos resultados llegan hasta la actualidad, como la huella fotográfica: la concepción de la imagen fotográfica como un elemento que exige la existencia de un referente y que, además, implica una presencia del mismo en la imagen “tocada” por ese cuerpo.¹² No cabe duda de que la propia invención de la fotografía responde y se enmarca en la necesidad decimonónica de cumplir con ciertas exigencias naturalistas, reflejo a su vez de toda la tradición icónica occidental. La fotografía es un medio surgido no sólo al calor de esta necesidad empírica, sino como retrato de la misma: la imagen fotográfica ha sido la constatación y la garantía para sostener todo un régimen de sentido apoyado en nociones como

10. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Kahlo became synonymous with a look rather than with her creative production (...) Essentially, Kahlo became famous for her exotic, ethnic appearance —her dress, her jewelry, and her exotic self-representation.”. Esta misma cita puede encontrarse en Mayayo, 2008: 22.

11. “Lápiz de la naturaleza” es el título del texto publicado en 1846 por el fotógrafo William Henry Fox Talbot. Nótese que con estas palabras se alude a la toma fotográfica como el reflejo de la naturaleza. Un interesante comentario sobre las diferencias entre esta denominación y la de “lápiz del hombre”, acuñada por el fotógrafo George Davison, la encontramos en González Flores, 2005: 182-183. Por su parte, el calificativo de “espejo con memoria” es atribuido a Oliver Wendell Holmes cuando en 1861, y en un artículo de la revista americana *Atlantic Monthly*, se refiere al daguerrotipo en estos términos. El calificativo se popularizó gracias al historiador de la fotografía Beaumont Newhall al incluirlo en su influyente historia de la fotografía publicada, por primera vez, en 1937.

12. Esta idea fue explicada pormenorizadamente por Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* (1998). En el segundo capítulo del volumen sobre la “Esencia de la fotografía”, encontramos numerosas referencias a la idea de huella fotográfica (1998: 136 y siguientes).

las de prueba, testimonio o documento.¹³ Clement Greenberg lo resumió así: “la fotografía es el más transparente de los medios concebidos o descubiertos por el hombre” (citado en Duve, 2004: 45).¹⁴

Pues bien, este modelo representacional y analítico que sigue vigente en la actualidad, esta interpretación de la imagen fotográfica como reflejo de la vida de Frida que obviaría la “falla irreductible entre el signo y el referente” (Dubois, 1986: 91), es la que ha primado en el escaso interés académico que, hasta finales de los años noventa, han despertado las fotografías donde aparece Kahlo. Además, la suposición de que estas fotografías son sólo reflejos de su vida ha provocado cierta distorsión sobre su trabajo creativo y ha precipitado toda una suerte de estudios (más o menos académicos) amparados en los ya citados presupuestos biografistas. Es necesario aclarar que esto ha ocurrido no sólo porque en estos retratos se nos presenta a una exótica mujer que despierta un gran interés y puede llegar a eclipsar su producción artística sino también, y muy especialmente, porque estas fotografías no se han considerado parte de la obra creativa de Kahlo (y, por tanto, elementos de inexcusable estudio). Pero, si el grueso de las imágenes fotográficas donde aparece posando Frida Kahlo no ha sido identificado como material susceptible de despertar interés académico (más allá de la constatación de las posibilidades antropológicas que puede ofrecer esta disciplina: “Kahlo estuvo allí e hizo tal cosa”), esto no se debe, o por lo menos no lo hace en un primer término, a la supuesta ausencia de valores estéticos en esas superficies significantes, como al contexto epistemológico en el que se han enmarcado. Mientras en el análisis de estos retratos la innegable capacidad indicial de la técnica fotográfica ha quedado subrayada, se han obviado las posibilidades creativas y comunicativas que también desarrolló la artista haciendo uso de la disciplina fotográfica.

13. Numerosos análisis profundizan en el papel que jugó la fotografía para la construcción de una particular estructura de sentido desde su nacimiento a mediados del siglo XIX. La imagen fotográfica vino a apuntalar estas nociones de prueba, testimonio o documento las cuales, lejos de ser entendidas como estrategias de sentido, pasaron a ostentar cierto estatuto natural. La imagen fotográfica fue tomada casi como un “pedazo de realidad”. Una aproximación a la construcción del régimen de sentido realista que posibilitó la fotografía, así como a la posterior evolución de esta noción, puede encontrarse en Tagg, 2005.

14. El crítico de arte Clement Greenberg abrió con esta frase su artículo publicado en 1946 sobre los fotógrafos Edward Weston y Walker Evans titulado “The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston”. Un extracto del mismo puede encontrarse en Duve, 2004: 36-57.

Este hecho se desencadena por dos motivos apuntados hace unas páginas: primero, porque para poder hablar de una obra es necesario contar con la figura de un autor entendido como un espacio de funciones y no únicamente como un ser empírico relativamente conocido (algo que no siempre ha sucedido en el estudio de la obra Kahlo); y, segundo, porque los objetos fotográficos, sumamente opacos (Zunzunegui, 2009: 9), polisémicos y cargados de valores utilitarios que remiten continuamente a la función que habría motivado su toma (Barthes, 1971: 14), exigen una decodificación que supere su poder utilitario para ser considerados una creación autoral. Es decir, precisan de un estudio pormenorizado que no trascienda u omita injustificadamente el texto gráfico¹⁵ remitiendo innecesariamente a unos referentes o a un contexto situado más allá de los límites marcados por el propio discurso indicial. Aclaro a continuación ambos presupuestos teóricos de partida por su especial relevancia en esta investigación.

Como ha quedado señalado en esta introducción, existe una preeminencia del paradigma de análisis de corte biográfico en el estudio de las creaciones de Kahlo. Este paradigma habría centrado sus esfuerzos en depurar las obras de la artista mexicana hasta encontrar a “la propia Kahlo”. Es decir, en buscar ese “cuadro genealógico de las individualidades”, ese “daguerrotipo intelectual” (Foucault, 1999: 332), que permitiera adivinar cuánto de Frida Kahlo (de sus vivencias) hay en sus lienzos y no tanto las reglas y condiciones textuales presentes en sus pinturas.¹⁶ Pues bien, esta manera de leer sus cuadros ha tenido como consecuencia cierto alejamiento de una presencia autoral en sus creaciones algo que, quizás no tan paradójicamente, le ha encumbrado como artista. Me explico: existen algunas “singularidades” en la

15. A lo largo de este estudio me referiré en numerosas ocasiones a las fotografías como “textos gráficos”. El semiólogo Omar Calabrese aclara por qué es adecuada esta denominación: “Un texto, según una denominación amplia y general, es una especie de máquina semántico-pragmática organizada según ciertos sistemas de coherencia interna. Y aunque en la semiótica contemporánea se han analizado textos literarios, nada impide considerar habitualmente también como textos las articulaciones discursivas que no se manifiestan mediante la misma sustancia de la expresión.” (2012: 19).

16. Es de rigor señalar que hoy en día sí contamos con un grupo de estudios que, percatándose de tal carencia, han abordado un análisis textual de la obra de Kahlo. Algunos de ellos ya han sido citados y muchos otros irán apareciendo a lo largo de estas páginas. No obstante, las aproximaciones de corte pseudobiográfico y los intereses comerciales derivados de una imaginería mítica de la artista, siguen constituyendo los fundamentos esenciales sobre los que se apoyan muchas investigaciones.

vida de Frida que le han hecho encajar dentro del estereotipo del artista como ente creado a partir de cuestiones más empíricas que estéticas (Kris y Kurz, 2007: 19-29).¹⁷ Estas características nos habrían llegado en términos como los que siguen: era una mujer bisexual con numerosas y turbulentas relaciones sentimentales siempre a la sombra de un genio de la pintura; su vida fue física y psicológicamente complicada, sufrió muchas operaciones, abortos e incluso la amputación de una pierna tras un grave accidente de tráfico; murió tempranamente en un pésimo estado, sobrevolando sobre este último acontecimiento la sombra del suicidio por consumo de medicamentos; además de fármacos, diariamente consumía importantes cantidades de alcohol y tabaco. Son precisamente estas cuestiones las que habrían centrado muchos de los esfuerzos analíticos y las que, fundamentalmente, habrían sedimentando un mito (una leyenda) que remite fácilmente a un nombre propio, a un ente empírico (más o menos ficcionado), y no a un espacio autoral (más o menos contrastado).

Llegados a este punto, es necesario abordar la segunda razón a la que aludía hace unas líneas para comprender por qué las fotografías donde aparece la artista no han sido consideradas trabajos susceptibles de un análisis pormenorizado. Sólo de esta manera podremos examinar la presencia autoral de Kahlo en su diferente tipología de creaciones.¹⁸ En el caso que nos ocupa, la fotografía ha sido fundamentalmente entendida bien como el “analogon perfecto de la realidad” (Barthes, 1992: 13),¹⁹ o bien como el lenguaje que, en el mejor de los

17. Para la diferencia entre la noción autoral y la noción de artista se ha seguido el acercamiento propuesto en Kris y Kurz, 2007. Estos autores identifican una serie de rasgos comunes a la hora de forjar una leyenda alrededor de un creador que pueden servirnos para entender las ideas desarrolladas en este apartado.

18. Nótese que como creaciones entiendo aquellas prácticas discursivas significantes que portan unas reglas decodificables bajo las que se forman ciertos conjuntos teóricos y que guardan entre ellas la suficiente coherencia y relación como para poder, a su vez, ser agrupadas y analizadas textualmente.

19. Es de rigor señalar, tal y como afirma el profesor Zunzunegui, que “El propio Barthes advertirá que esa especie de *objetividad fotográfica* sólo existe finalmente en el nivel del mito, pues el mensaje *absolutamente analógico* se ve contaminado por una serie de procedimientos de modificación de lo real” (1992: 137-138). No podemos olvidar que Barthes aclara que “la paradoja fotográfica residirá en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el analogon fotográfico), y otro con código (el *arte*, el tratamiento, la *escritura* o retórica de la fotografía) (1992: 13). Aún así, ha predominado la idea que sostiene que la posición central de Barthes “consiste en afirmar la *identidad tautológica entre el signifiante y el significado fotográfico*, lo que supone que para leer ese nivel primario de la imagen no hace falta otro saber que el relacionado con nuestra percepción.” (Zunzunegui, 1992: 137-138). Ante los a veces contradictorios acercamientos de Barthes a la imagen fotográfica, hay que recordar que la fotografía posibilita una “mediación semiótica” (Zunzunegui, 1992: 138) a la hora de relacionarse con el

casos, permite experimentar a la artista en un terreno puramente personal. Entroncando con una tradición exegética que, como se señalaba anteriormente, aún cuenta con una cuota de presencia muy importante en la decodificación fotográfica (y hunde sus raíces, a su vez, en la más profunda concepción de la imagen como sustituto de la realidad),²⁰ se habría negado la presencia de una retórica fotográfica en estas imágenes: “una fotografía es siempre invisible: no es ella a quien vemos” (Barthes, 1998: 34). Así, en estas fotografías de Kahlo, se entiende, tal como apunta la historiadora del arte Carla Stellweg, que:

“El espectador es invitado a traspasar la máscara que ella diseñó conscientemente (...) Aunque frecuentemente parecía representar un papel, un personaje, el rostro de Frida revelaba la verdad que ella vivió y por la que luchó. Estos retratos fotográficos muestran a Frida Kahlo como la mujer de irresistible sensualidad, multifacética y mitológica que fue. Admirada por aquellos que la fotografiaron, ella cumplió sus deseos y se convirtió en una referencia emblemática para artistas e historiadores. Para muchos otros, Frida pasó a ser inmortal, un icono.” (1992: 118).²¹

O, en palabras de Margaret Hooks:

“En algunas de las fotografías de esa época, su desbordante personalidad está escondida bajo una ajustada máscara, pero sus ojos buscan al espectador con una mirada que no ha perdido ni un ápice de su orgullo desafiante ni de su atractivo.” (2006: 15).

Es decir, se sostiene insistentemente que las fotografías donde vemos a Kahlo nos per-

referente que nos ofrece.

20. La transparencia de la imagen fotográfica ha sido uno de los principales temas de debate en el seno de esta disciplina. Las paradojas propias que encierra la imagen fotográfica (estigmatizada con un grado de iconicidad en algunos casos muy elevado) se sostiene en conceptos como el conocido “efecto realidad” o el “vaciado del signo” (Barthes, 1987: 187), que nos haría regresar a la plenitud referencial evitando el incómodo escalón de la representación (de la mediación del lenguaje) para colocarnos de bruces ante la realidad. Este lastre sigue persiguiendo en muchos casos, como el aquí analizado, a la imagen fotográfica.

21. Traducción de la autora, en el original en inglés: “The viewer is invited to penetrate the mask she consciously designed (...) Although she often seemed to live on the theatrical stage, Frida’s face revealed the truth she lived and struggled for. Together these photographic portraits show Frida Kahlo as the irresistibly sensual, multifaceted, mythological woman she became. Admired by the people who photographed her, she fulfilled their desire and became an emblematic reference for artist and art historians. For many others Frida became immortal, an icon”.

miten traspasar una máscara intencionalmente construida y revelar así cierta verdad oculta: la verdad de su persona. Con esto no sólo se estaría insinuando que podemos contar con dos estratos perfectamente diferenciados (presencia, por una parte; esencia, por otra), sino que estas palabras inducen a entender la técnica fotográfica como aquel medio que refleja, exclusivamente, aspectos de su vida. Estas son el tipo de argumentaciones que identifican la fotografía como una disciplina transparente que ha sido capaz de capturar y retener a la artista, pues dichas imágenes son consideradas como un ejemplo de “puros sistemas de representación analógica” (Lituak, 1998: 221). Tales insinuaciones han empujado a entender estas fotografías como elementos cargados, a lo sumo, con el valor funcional más inmediato de su toma, esto es, con ciertos valores de uso.

Al sostener, por tanto, que las fotografías donde vemos a Frida Kahlo son imágenes ingenuas que únicamente muestran un referente concreto de manera evidente y testimonial (imágenes que parecerían acercarse a una denotación pura, a un *más acá* del lenguaje para traslucir *la cosa en sí*), se habría imposibilitado cualquier atisbo autoral²² atribuido a la artista con la consecuente disolución de la noción de obra. Estas imágenes han servido para ilustrar los discursos vertidos sobre ella y la autoría de las mismas ha recaído, en el mejor de los casos, en la larga lista de fotógrafos con los que Kahlo trabajó. Nombres como los de Edward Weston, Ansel Adams, Sylvia Salmi, Guillermo Dávila, Esther Baum Born, Bernice Kolko, Nickolas Muray, Bernard Silberman, Imogen Cunningham, Gisèle Freund, Fritz Henle, Leo Matiz, Lola y Manuel Álvarez Bravo, Martin Munkácsi, Juan Guzmán, Héctor García, Lucienne Bloch o los Hermanos Mayo, entre otros, han sido considerados los únicos creadores de estas imágenes.

Por estos motivos son escasas las aproximaciones que se ocupan específicamente del material fotográfico donde aparece Frida o que se refieren a él desde perspectivas que superen

22. La noción de “autor” que se va a utilizar de aquí en adelante coincide en lo esencial con la descrita por González Requena: “Así, reencontraremos al autor, pero ya no como sujeto demiurgo, ni como sujeto expresivo de un universo temático, sino como trabajo de escritura, como sistema de procedimientos de significación; es decir, un autor ya no exterior (*psicológico, expresivo, creador...*) al texto (y pensado, por tanto, como su condición de posibilidad), sino inscrito en él como trabajo de escritura, formando parte por ello, de su materialidad.” (1979: 27-28).

la mera descripción de episodios de su vida. No obstante, considero necesario enumerar los principales trabajos que han abordado, de una u otra manera, este material fotográfico. En primer lugar, destaca el ya citado ensayo de la escritora Margaret Hooks *La cámara y la imagen* (2006) que prologa el catálogo *Frida Kahlo. La gran ocultadora*. Este volumen muestra parte del acervo perteneciente a una de las dos colecciones de fotografías de la artista más importantes de Estados Unidos: la del galerista Spencer Throckmorton compuesta por más de cien imágenes de Kahlo exhibidas en diferentes exposiciones. La segunda colección de fotografías de la artista más destacada en Estados Unidos ha sido atesorada por el interiorista Vicente Wolf. Se compone de unas cuatrocientas imágenes de los Kahlo y los Rivera tomadas por reconocidos fotógrafos y también por fotógrafos anónimos. Wolf publicó parte de esta colección en el volumen titulado *Frida Kahlo. Photographs of Myself and Others* (2010). Además, son relevantes la recopilación e introducción que hizo Salomon Grimberg sobre las fotografías de Lola Álvarez Bravo con Frida bajo el título *Lola Álvarez Bravo. The Frida Kahlo Photographs* (1991), las aportaciones de la galerista y profesora Carla Stellweg en el volumen *La cámara seducida* (1992), el estudio de la comisaria Elizabeth Carpenter con motivo de la exposición que organizó junto a la biógrafa de Kahlo, Hayden Herrera, para el San Francisco Museum of Modern Art (2007) y la breve descripción que ofrece Cristina Kahlo en la retrospectiva sobre la artista comisariada por Helga Prignitz-Poda para el Martin-Gropius-Bau de Berlín y para el Bank Austria Kunstforum de Viena (2010). Se suman a estos análisis sobre el material fotográfico de Frida, toda una serie de apuntes o indicaciones (nunca demasiado relevantes) que pueden encontrarse en muchos de los volúmenes debidamente reseñados en la bibliografía.

Estas aproximaciones han defendido tímidamente que la disciplina fotográfica es un campo de estudio destacado en la obra de Kahlo, pero no es hasta la publicación del volumen *Frida Kahlo. Sus fotos* o, para ser más precisos, de parte del pasaje introductorio (Ortiz Monasterio, 2010: 15-22) y los capítulos *Las fotos de la Casa Azul* (González Flores, 2010: 129-134) y *Chismes en plata sobre gelatina* (Oles, 2010: 249-259), cuando encontramos la intención

explícita de seccionar y acercarse a estas imágenes con un instrumental fundamentalmente analítico.²³ Superando de esta manera el uso ilustrativo que se daba a muchas de estas fotografías, estos capítulos evitan perpetuar los citados paradigmas biografistas. Además, el libro *Frida Kahlo. Sus fotos* revela la existencia de una clave interpretativa fundamental para entender la propuesta gráfica de la artista.

Esta clave habría complicado, más si cabe, las escasas investigaciones realizadas sobre el material fotográfico donde posa Frida. La historiadora González Flores explica que se ha producido una “confusión entre la vida del autor y el cuerpo narrativo de su obra” (2010: 129). Tal confusión, de la que se han hecho eco diversas investigaciones, habría sido fomentada por la propia artista como una estrategia creativa fundamental en su labor gráfica.²⁴ Es decir, la búsqueda del espacio que uniría lo presentado-como-real de lo representado-como-construcción (sus autorretratos pictóricos y fotográficos) protagoniza gran parte de su trabajo. Esto, que dificulta la ya de por sí compleja noción autoral, nos permite observar cómo la reflexión sobre la identidad, el continuo devenir entre la delgada línea que separa una obra (plagada de autorretratos no de manera casual), de una vida (tomada hasta cierto punto como materia prima para su producción gráfica), es conocida y desvelada por Kahlo de forma muy particular mediante el posado fotográfico. Con dicha estrategia creativa, la artista también subvierte límites fundamentales de las llamadas autobiografías visuales y problematiza

23. La comisaria Elizabeth Carpenter apuntó en su artículo “Photographic memory: a life (and death) in pictures” (2007: 36-55) la necesidad de estudiar el material fotográfico de Kahlo como documento y, además, como forma de representación. Para ello describió (usando los datos biográficos proporcionados por Hayden Herrera y sus impresiones personales) dieciocho fotografías y narró, de esta manera, la vida de Kahlo y algunos usos que la artista daba a las fotos. Carpenter sostiene que el medio fotográfico ayudó a Frida a reflexionar sobre ella misma y a construirse un personaje con el que podía “created and re-created herself almost obsessively”, es decir, “crearse y recrearse casi obsesivamente” (2007: 39). Si bien Carpenter ya señala la importancia de explorar el terreno fotográfico como práctica significativa independiente y relevante más allá de su valor documental, analiza cada imagen basándose, principalmente, en los datos biográficos que se conocen de la artista. De la misma manera, entendiendo estas imágenes como testimonios de su vida, las describe Cristina Kahlo (2010: 210-212).

24. La base interpretativa del estudio de Ankori ya reseñado en estas páginas introductorias exploró parte de esta estrategia creativa, pero se centró exclusivamente en las pinturas de Kahlo reivindicando para ellas una interpretación no biográfica. Dice Ankori: “My argument is that Kahlo consciously investigated the possible definitions of the personal and generic Self through her art.” (2002: 7). Es decir, el argumento de Ankori, a partir del que desarrolla su investigación, es que Kahlo investigó conscientemente las posibilidades definiciones del “ser” personal y genérico a través de su arte.

asunciones básicas de la práctica y la exégesis fotográfica.

Por tanto, no ha sido hasta el comienzo de este siglo cuando se ha cuestionado la supuesta transparencia de las fotografías donde posa Frida Kahlo. Encontramos, ahora sí, la intención teórica de referirse a estas imágenes como objetos significantes y discursos retóricos susceptibles de una decodificación textual, ya que portan los signos suficientes para ser decodificadas y sugieren el camino adecuado para su lectura remitiendo a unas entidades con valor constante, coherentes teórica y estilísticamente. Es decir, estas fotografías hablan de ciertas unidades que permitirían salvar las contradicciones propias de cualquier texto y señalan a un autor que, hasta el momento, había sido identificado, casi de manera exclusiva, con los fotógrafos que capturaron dichas escenas. Pues bien, aquí, precisamente, se sitúa el punto de partida de la presente investigación: al rastrear las marcas textuales, al atender a las huellas presentes en determinadas fotografías donde posa Kahlo, encontramos los suficientes rasgos, recurrentes y coherentes entre sí, como para poder fundar la hipótesis básica de este estudio.

1.1.1. Enunciación de la hipótesis y objetivos de la investigación

En el desarrollo de esta investigación, y atendiendo a las explicaciones previas, se intentará demostrar la siguiente hipótesis:

Frida Kahlo usa la fotografía como una herramienta discursiva que le permite construir, a través del posado, un conjunto de imágenes donde residen unos concretos y constantes elementos estilísticos y temáticos, es decir, estéticos, característicos de su obra. Para ello, Kahlo pone en circulación y problematiza tres principios primordiales del lenguaje fotográfico:

- Primero, entiende la disciplina fotográfica como el medio que le permite posar y actuar frente a la cámara de diferentes fotógrafos para construir imágenes que portan

unas marcas recurrentes y donde se aprecia su labor autoral.

- Segundo, entiende la disciplina fotográfica como un lenguaje que trasciende la propia toma y que le permite construir de manera sostenida a lo largo de muchos años y con diversos fotógrafos series consistentes de imágenes.

- Y tercero, estas imágenes le sirven para poner en práctica una de sus estrategias creativas más comunes que presidirá también gran parte su obra pictórica, esto es, el cuestionamiento de los límites entre su vida y su obra. Así, Kahlo hace uso de la disciplina fotográfica para desafiar presupuestos teóricos fundamentales de las prácticas autobiográficas.

Por tanto, el objetivo principal de esta investigación es corroborar la hipótesis formulada. Se entiende como parte de esa constatación los siguientes objetivos específicos: identificar los postulados teóricos necesarios para el estudio, seleccionar las imágenes pertinentes para la investigación y aplicar las nociones teóricas al análisis de las fotografías seleccionadas. Enunciada la hipótesis y objetivos de esta investigación, paso a determinar el objeto específico de estudio (ese corpus de imágenes con el que se trabajará), así como los criterios de selección del material y la metodología de análisis empleada.

1.2. Objeto de estudio: corpus y criterios metodológicos de selección de las fotografías

La relación de Frida Kahlo con el medio fotográfico es muy estrecha. Perteneciente a una familia que se dedicó profesionalmente a esta disciplina,²⁵ se sabe que Frida conoció algunos de los procesos propios de la toma y revelado fotográfico practicados en la primera mitad del siglo XX. Será su padre Guillermo Kahlo quien la instruya en estas labores, así como en “la pesada tarea de retocar y teñir a mano los retratos” (Hooks, 2006: 11). La presencia de Frida tras la cámara ha ganado reconocimiento en los últimos años al descubrirse algunas fotografías tomadas y firmadas por la artista. Las imágenes muestran un cuidado retrato de su familiar Carlos Veraza (Imagen 269) y dos naturalezas muertas con utensilios de carpintería (Imagen 270) y juguetes populares (Imagen 271). Además, se le han atribuido otras tantas (Imágenes 203 y 268). Estas imágenes, que salen a la luz en 2002 a raíz del hallazgo en un baño de La Casa Azul-Museo Frida Kahlo de unas 6500 fotografías,²⁶ se diferencian de las que

25. Se sostiene que el abuelo paterno de Frida, Johann Heinrich Jakob Kahlo, era joyero y comerciaba con artículos fotográficos y que su abuelo materno, José Calderón, tenía un estudio en Oaxaca y fue uno de los primeros profesionales del medio en México. Pero será el padre de Frida, Guillermo Kahlo, quien desempeñe la profesión de fotógrafo con mayor éxito. Herrera recoge el siguiente anuncio: “Guillermo Kahlo, especialista en paisajes, edificios, interiores, fábricas etcétera, y que toma fotografías sobre pedido, ya sea en la ciudad o en cualquier otro punto de la república.” (citado en Herrera, 2007: 24). Su espaldarazo llegó en 1904 cuando José Yves Limantour, secretario de Hacienda en la dictadura de Porfirio Díaz, le encargó una importante labor: ilustrar con sus fotografías una colección de libros de lujo que saldrían a la luz en 1910, fecha conmemorativa del centenario de la Independencia Mexicana. Durante cuatro años, Guillermo Kahlo recorrió México y se hizo con un archivo tal de fotografías de monumentos, plazas, calles, iglesias y diferentes lugares públicos, que pudo ilustrar los libros de la colección preparados años después, entre 1924 y 1927, con la colaboración del pintor Gerardo Murillo (Doctor Atl), el historiador de arte Manuel Toussaint y el ingeniero José R. Benítez. Herrera lo describe de la siguiente manera: “Entre 1904 y 1908, usando buenas cámaras de fabricación alemana y más de novecientas placas de vidrio preparadas por él mismo, Guillermo Kahlo registró la herencia arquitectónica de México, ganándose el elogioso título de *primer fotógrafo oficial del patrimonio cultural mexicano*” (2007: 23). Se hace así eco del título que se le dio a Guillermo Kahlo en el catálogo de la exposición *Homenaje a Guillermo Kahlo (1872-1941): Primer Fotógrafo Oficial del Patrimonio Cultural de México* publicado en 1976 por el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, A. C. Sumada a esta labor, se sabe que Guillermo Kahlo tuvo diversos estudios fotográficos. Parece que uno de los primeros estuvo en la joyería La Perla entre las calles de Madero y Motolinía de la Ciudad de México (Tibol, 1999:67). El 22 de julio de 1927, Frida cuenta en una carta dirigida a Alejandro Gómez Arias que su padre mudó su estudio a la calle Uruguay, 51 (en Tibol, 1999: 67). Numerosas investigaciones se han centrado en la labor fotográfica de Guillermo, destaca el trabajo de los investigadores Gaby Franger y Rainer Huhle (2009 y 2010: 73-79). Una breve descripción la trayectoria de Guillermo Kahlo puede encontrarse en Debroise, 2005: 167-169.

26. En el año 2002 (tal y como figura en el informe presentado al Museo Frida Kahlo por las restauradoras Liliana Dávila y Diana Díaz como parte de su tarea de restauración), se procede a la apertura del baño de una de las ha-

con frecuencia la propia artista hacía de sus cuadros para enviar a amigos o para cerrar ventas y exposiciones. Para realizar sus fotografías de cariz más comercial, Frida solía contar con la ayuda de su padre. El resultado de esta temprana labor fotográfica es descrito por la artista en numerosas ocasiones: “Ya casi acabo el retrato de Chong Lee [su amigo Miguel N. Lira], te voy a mandar una fotografía de él” (en Tibol, 1999: 63). Incluso, Kahlo dice:

“Con gran asombro mío Julien Levy me escribió una carta en la que dice que alguien le habló acerca de mis cuadros y que le interesaría mucho organizar una exposición en su galería. Respondí enviándole unas fotografías de las últimas cosas que he hecho, y me contestó por medio de otra carta en la que se muestra muy entusiasmado por dichas fotografías y me pide una exposición de treinta cuadros para octubre del presente año...” (en Tibol, 1999: 136).²⁷

Además de tomar sus propias imágenes, Frida utiliza numerosas fotografías para otras dos actividades: como ilustraciones que le facilitan el dibujo en alguno de sus lienzos o la inspiran para componer sus pinturas, y como objetos de colección e intercambio para adornar

bitaciones de La Casa Azul que fue clausurado tras la muerte de la artista. Esta estancia contenía muchos objetos personales guardados, parece ser, por el propio Diego Rivera y Carlos Pellicer (poeta y amigo de la pareja). Aunque Rivera pretendía guardar los objetos durante quince años, no será hasta la muerte de su última compañera (la coleccionista de arte Dolores Olmedo) cuando se abra esta estancia de la casa. Pasaron cuarenta y ocho años desde que se guardó todo ese material hasta que se tuvo de nuevo acceso a él. Entre muchos otros documentos, trajes y enseres personales de Kahlo, se encontró una ingente cantidad de fotografías que venían a sumarse a las que ya formaban parte del archivo fotográfico del Museo Frida Kahlo. Según la primera clasificación y estabilización del material hecha en 2005 por la Dra. María Isabel Grañén Porrúa y D. Alfredo Harp Helú de ADABI (Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México), el número de fotografías encontradas fue de 5387 guardadas en sobres, cajas de cartón, baúles, libros o pegadas en muebles. Estas imágenes debieron ser correctamente diagnósticas (tarea que desempeñó a lo largo de varios años la restauradora Cecilia Salgado Aguayo, como directora de CEPI, Centro de Permanencia de Imágenes) para la posterior intervención específica en cada una de ellas. El total de la colección fotográfica del Museo Frida Kahlo, según el informe de la restauradora Aguayo en julio de 2010, asciende a 5925 imágenes realizadas con quince procesos fotográficos diferentes entre los que destacan las 5606 fotografías plata-gelatina de revelado químico sobre una variedad de papeles, 148 albúminas, 133 gelatinas de impresión directas, cuatro colodiones, diez procesos cromogénicos, dos ferrotipos y diversas imágenes reveladas con otros procesos. Se estiman en más de 320 los estudios y autores que han dejado su firma o sello en las imágenes. A día de hoy, se estima que la colección atesorada por el Museo Frida Kahlo asciende a más de 6500 fotografías (Trujillo Soto, 2011).

27. Otras referencias epistolares que señalan la frecuencia con la que Frida tomaba fotografías de sus cuadros e intercambia las imágenes con amigos, pueden encontrarse en: carta del 16 de febrero de 1939 a Nickolas Muray (en Tibol, 1999: 143), carta-informe del 11 de junio de 1940 a Diego Rivera (en Tibol, 1999: 173), carta del 15 de diciembre de 1941 a Emmy Lou Packard (en Tibol, 1999: 204) y carta del 11 de octubre de 1946 al ingeniero Eduardo Morillo Safa (en Tibol, 1999: 234).

los lugares donde vivía o para regalar y recibir de sus amistades y familiares pasando a formar parte de su acervo personal. Hay numerosas referencias de estos usos en las cartas de la artista, así como pequeñas notas en el reverso de algunas de sus fotografías que nos ayudan a corroborar tales usos.²⁸

Si bien todas estas prácticas ilustran la vinculación de la artista con la disciplina fotográfica, la base de este estudio no es ni su labor tras la cámara, ni el uso que Frida hace de las fotografías con las que convive. Existe otro vínculo con el medio, a mi entender más estrecho y significativo, que centra los esfuerzos de la presente investigación. Esta relación ya se apuntaba en las páginas precedentes y puede resumirse de la siguiente manera: Frida Kahlo posa en innumerables ocasiones delante de muchas cámaras fotográficas desde que era niña y hasta el día de su muerte. El recuento pormenorizado de estas imágenes nos permite referirnos a un número que asciende a 786 fotografías.²⁹ La gran cantidad de tomas, resultado de los numerosísimos posados de la artista, vienen a confirmar la voluntad de Kahlo por retratarse fotográficamente.

28. A este respecto, pueden encontrarse referencias muy explícitas en las siguientes cartas: carta del 10 de abril de 1927 a Alejandro Gómez Arias (en Tibol, 1999: 57), carta del 27 de febrero de 1939 a Nickolas Muray (en Tibol, 1999: 149), carta del 18 de julio de 1941 al doctor Leo Eloesser (en Tibol, 1999: 197), carta del 30 de noviembre de 1943 a Florence Arquin (en Tibol, 1999: 208). También pueden leerse pequeños mensajes en el reverso de algunas de sus imágenes que claramente inducen a pensar que fueron enviadas o regaladas. Por ejemplo, en el reverso de una foto que la propia artista fecha el 8 de diciembre de 1932, Frida escribe: “Papasito lindo: aquí va tu Frieducha para que la tengas enfrente de tu escritorio y nunca la olvides. Frida”.

29. A lo largo de aproximadamente cuatro años, la doctoranda ha recopilado copias, en diferentes calidades, de todas estas imágenes procedentes de diversas fuentes y consultadas en numerosas instituciones. Por el importante valor del material que encontró en las siguientes instituciones, así como la atención prestada a sus labores de investigación, se destaca: el Museo Frida Kahlo, la Asociación Manuel Álvarez Bravo, la Fototeca Nacional de México, la Biblioteca Nacional de México, el Centro de la Imagen, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) y otras instalaciones pertenecientes al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México. Además, se ha procedido al escaneo o copia de las fotografías de Kahlo que podían ser reproducidas y que aparecen en todos los volúmenes señalados de la bibliografía. No obstante, el descubrimiento de más imágenes en las que aparece Frida es continuo ya que muchas de ellas se encuentran en manos de personas que conocieron a la artista. Sólo un ejemplo: en el año 2006 el Museo Frida Kahlo recibió dos fotografías enviadas desde Venezuela y desconocidas hasta el momento. En ellas aparece Frida junto a unos amigos. Las imágenes, que vinieron a incrementar el disperso acervo, pertenecían a un exdiplomático venezolano que pasó cuatro años en México (de 1949 a 1953) y conoció a Frida. Este hecho no es un acontecimiento aislado y ejemplifica el continuo aumento de fotografías donde aparece la artista.

Entre todas estas imágenes hay muchas que son fruto de casuales actos fotográficos donde, en ningún caso, se atisba una voluntad discursiva por parte de la artista. Estaríamos entonces hablando de capturas improvisadas aparentemente espontáneas. Hay que tener en cuenta que el acervo fotográfico referido se nutre de fotografías familiares, retratos de corte periodístico, tomas únicas, sesiones constituidas por más de veinte retratos, fotografías donde sólo aparece Kahlo, otras donde posa con un sinfín de amigos y familiares, capturadas mediante diferentes dispositivos fotográficos y por distintos fotógrafos... Es decir, nos encontramos ante un conjunto informe de imágenes que sólo comparten su condición fotográfica, esto es, un fundamento fotoquímico similar: la “certificación química de una existencia pasada” (Gubern, 1987: 159). Estas fotográficas pueden clasificarse en diferentes tipologías según los diversos criterios taxonómicos que se les aplique. La presente propuesta de estudio no desconoce el debate en torno a las dificultades de clasificación que implica la imagen fotográfica debido, principalmente, a las aún vigentes lagunas teóricas sobre su estatuto ontológico (en continua transformación por la rápida evolución tecnológica del medio)³⁰ y a la todavía constatable “inestabilidad semiótica” (Marzal Felici, 2009: 87) de la imagen fotográfica que se revela como una dimensión significativa que subvierte, sin negar, las apariencias de lo que re-presenta.³¹

Pero, con la intención de avanzar argumentalmente, y sobre todo para no perder de vista el objetivo de la investigación expuesto de manera sintética en la hipótesis, se han privilegiado una serie de criterios que permiten seleccionar, en primer término, y analizar, después, el conjunto de imágenes imprescindibles para este estudio. Se tendrán igualmente en consideración otras fotografías (retratos periodísticos o familiares) cuando sea necesario contrastar algunas ideas o ejemplificar similitudes y diferencias con las imágenes fundamentales para la presente investigación. Por tanto, el valor inmanente de los criterios que se expondrán a

30. Debido a estas complicaciones, la imagen fotográfica ha llegado a considerarse un “agujero negro” (Zunzunegui, 2009: 10).

31. Para profundizar sobre los problemas teóricos y prácticos de las clasificaciones fotográficas se recomienda la consulta de Picaudé y Arbaizar, 2004.

continuación (como razones que surgen de esas fotografías, pero que no se limitan a ellas) permite identificar las características del complejo discurso creativo que propuso la artista. Es decir, estos criterios atienden en todo momento a las pautas de lectura de las fotografías atesoradas, mientras sacan a la luz la presencia recurrente de los rasgos dominantes de tales imágenes. Así, los fundamentos selectivos escogidos en esta investigación, asentados sobre determinados presupuestos teóricos, ponen en evidencia ciertos rasgos de las fotografías donde posa Kahlo muy relevantes para este estudio. Y son las similitudes presentes en estas imágenes, las que permiten explorar el trabajo fotográfico de la artista.

Sólo tras la aplicación de estos criterios a la enorme cantidad de fotografías donde vemos a Kahlo, podremos acotar el corpus de imágenes principales del estudio y proporcionar las pautas básicas para su análisis, cumpliendo además los requisitos que ya señalaba Roland Barthes (1971) como principios fundamentales para la selección de un conjunto significativo a examinar: el corpus de imágenes que se ha escogido es lo suficientemente amplio como para poder extraer de él las semejanzas y diferencias pertinentes (“como para que se pueda esperar racionalmente que sus elementos saturan un sistema completo de semejanzas y diferencias” –1971: 100-). Además, es homogéneo y está constituido por una única sustancia de análisis (las fotografías) sin descartar otras sustancias mixtas apropiadas para el estudio (su relación con otros discursos gráficos como las pinturas de la artista o sus documentos manuscritos -cartas y diario, principalmente-). Y, por último, tiene una temporalidad igualmente homogénea coincidiendo con un periodo específico de tiempo (huelga decir que esta horquilla temporal son los años que vivió Kahlo, de 1907 a 1954, es decir, aquellos momentos en los que pudieron tomarse sus fotografías).

1.2.1. El nivel contextual, morfológico, compositivo y enunciativo

Tres son los ámbitos de interés principal de los que surgen los criterios de análisis que han permitido acotar la muestra de estudio. Estos fundamentos se relacionan estrechamente con una noción del medio fotográfico que lo vincula a su praxis procesual (como acto) sin distanciarlo de su dimensión material (en tanto que imagen). Se concretan en: las condiciones de producción de esas fotografías, las condiciones de recepción y la fotografía como lenguaje. O en palabras de Marzal Felici:

“El estudio de las condiciones de producción (instancia autoral; contexto histórico, social, económico, político, cultural y estético), la tecnología o las condiciones de recepción de la imagen fotográfica (dónde se exhibe la fotografía, a qué público estaba dirigida, etc.) (...) y la consideración de la fotografía como *lenguaje*” (2009: 177).

Por tanto, para seleccionar las imágenes y analizarlas, se ha partido, en primer lugar, de la materialidad de la forma de las propias fotografías (es decir, se ha priorizado su condición de imagen). Así, se han escogido aquellas fotografías que ponen en circulación un mayor número de elementos analizables en dos niveles principales: el nivel morfológico, o ese compendio de elementos estructurales presentes en la imagen,³² y el nivel compositivo, o la relación (distribución y orden) de tales elementos para conformar la trama fotográfica.³³ Dentro de estos niveles, destacan tres componentes de especial relevancia para esta investigación:

32. El profesor Marzal Felici identifica en el nivel morfológico un total de diez elementos: el punto, la línea, el plano, la escalaridad, la forma, la textura, la nitidez, la luz/iluminación, el contraste y tonalidad/ B/N- Color. Además, se propone el estudio de otros elementos como la presencia de elementos verbales (objetuales, como carteles, o conceptuales, como frases escritas) en la imagen. Para un mayor conocimiento de los mismos se remite a Marzal Felici, 2009: 180 y a Villafañe, 2009: 97-137.

33. Los elementos a estudiar en este nivel son mucho más numerosos y complejos. Se dividen en tres grandes grupos: sistema sintáctico o compositivo, espacio de la representación y tiempo de la representación. En el sistema sintáctico se tienen en cuenta la perspectiva, el ritmo, la tensión, la proporción, la distribución de pesos, la ley de tercios, el orden icónico, el recorrido visual, la estaticidad/dinamismo y la pose. En el espacio de la representación, el campo/fuera de campo, espacio representado abierto o cerrado, interior o exterior, concreto o abstracto, profundo o plano, la habitabilidad y la puesta en escena. Finalmente, en el tiempo de la representación se han tenido en cuenta la instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo y secuencialidad/narratividad. Una pormenorizada descripción de cada uno de estos elementos puede encontrarse en Marzal Felici, 2009: 196-218. También se recomienda la consulta de Villafañe, 2009: 138-163.

- La pose³⁴ de los sujetos presentes en la fotografía, sobre todo la que adopta Frida Kahlo. Quedan excluidas, por tanto, aquellas imágenes donde no haya una composición de la postura ante cámara o, para decirlo de otra manera, donde se aprecie de forma evidente un desconocimiento por parte de la artista de que está siendo fotografiada o una falta de interés discursivo en este acto (las llamadas “instantáneas” o muchas de las fotografías de prensa en las que vemos a la artista). Sólo se utilizarán de forma auxiliar, y como contrapunto a las imágenes seleccionadas, algunas fotografías que nos muestran a Frida desprevenida ante la presencia de una cámara fotográfica. Si bien es cierto que incluso en una fotografía instantánea puede apreciarse un cierto grado de composición en la imagen fotográfica (recordamos que la fotografía es fruto, de manera ineludible, de un cúmulo de códigos de representación dominantes, desde la selección del motivo hasta su materialidad “cuadrática” –Dubois, 1986: 180-184-), se han escogido aquellas imágenes que muestran de manera evidente el posado de sus protagonistas.

- La puesta en escena³⁵ o construcción de un acontecimiento en toda su dimensión

34. Para trabajar conceptos como el posado se han utilizado manuales propios de la disciplina fotográfica y teatral, así como otros estudios sobre el posado especificados a lo largo de la investigación. No obstante, se ha tenido también en cuenta las definiciones generales presentadas en la vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia Española por considerar que algunas de las acepciones recogidas en este diccionario ilustran cierta confusión conceptual. Allí se define la pose como la acción de posar, es decir: “Permanecer en determinada postura para retratarse o para servir de modelo a un pintor o escultor.” (2001: 1809) Nótese que la acepción castellana del término facilitada por la RAE no alude al posado fotográfico, pues aún se sostiene, hasta cierto punto, la idea de que la imagen fotográfica podría casi emanar del referente y no requerir, por tanto, de una acción de pose. Esto no ocurre en la definición aportada en el diccionario María Moliner: “Permanecer el modelo ante el artista. Permanecer en una postura para retratarse.” (1999: 742). El uso extendido del término sí permitirá referirse a las poses en la disciplina fotográfica.

35. De la misma manera que con el término anteriormente definido, para acercarnos a conceptos como la puesta en escena se han usado los diccionarios propios de la disciplina teatral reseñados en la bibliografía y las acepciones generales presentadas en la última edición (22ª edición) del Diccionario de la Real Academia Española. En este diccionario se define la puesta en escena como: “Montaje y realización escénica de un texto teatral o de un guión cinematográfico.” (2001: 1859). Nótese que la acepción castellana del término no alude a la puesta en escena fotográfica. Aún se sostiene que la fotografía no puede implicar (o por lo menos no lo haría de manera evidente) una puesta en escena, erigiéndose, por tanto, como una huella y no como una representación: “en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación ” (Gubern, 1987: 159).

escénica. Esto contemplaría desde el atrezzo o disposición de enseres en el lugar de la toma, hasta la dirección de las personas presentes en la imagen, pasando por el vestuario de los mismos. Se han excluido aquellas fotografías donde no se aprecie de manera evidente la construcción del acontecimiento a fotografiar, es decir, que la imagen sea el resultado de una captura fotográfica donde no se hayan tenido especialmente en cuenta los elementos y las posibilidades escénicas.

- La secuencialidad o narratividad presente en cada una de las fotografías, así como en el conjunto de imágenes seleccionadas. Cada imagen cuenta una historia que será tomada en cuenta en esta selección y análisis. Es decir, “una imagen es, junto a lo plástico, un conjunto de determinaciones narrativo-figurativas que, mediante complejas operaciones sintáctico-semánticas, construyen el efecto de sentido temporal.” (Zunzunegui, 1994: 172). Por otra parte, y siendo la narratividad de la imagen fotográfica uno de los puntos de especial relevancia en esta investigación, se estudiará la posible sucesión o continuidad del discurso de la artista a través del conjunto de fotografías seleccionadas.

Por tanto, en esta investigación es prioritaria la capacidad de representación de la imagen fotográfica, dejando en segundo lugar el innegable poder de autenticación de las fotografías que componen el acervo. Así, los elementos citados pertenecientes a los niveles morfológico y compositivo son el punto de partida para la selección y análisis de las fotografías mencionadas, pero no se han obviado otros datos propios de las condiciones de producción de estas imágenes. Me refiero al llamado nivel contextual³⁶ de la imagen o la consideración de diversos datos generales, parámetros técnicos e incluso ciertas claves biográficas pertinentes en el estudio de cada fotografía.

36. Marzal Felici identifica en este nivel catorce elementos. Como datos generales: un posible título, autor, nacionalidad, año, procedencia de la imagen, género(s) y movimiento. Como parámetros técnicos: B/N o color, formato, cámara, soporte, objetivos u otro tipo de informaciones. Y como datos biográficos y críticos: los hechos biográficos relevantes y comentarios críticos sobre el autor. Para una descripción pormenorizada de cada elemento se remite a Marzal Felici, 2009: 178-180.

Por su trascendencia para esta investigación, destaca un elemento de análisis perteneciente a este nivel: la autoría de esas imágenes es una de las cuestiones a tratar con mayor detenimiento. Como se ha señalado con anterioridad, Frida Kahlo posó para numerosos fotógrafos. Se conoce su trabajo con, al menos, treinta y seis de ellos. Pero estos profesionales de la cámara no son los únicos que han dejado sus marcas autorales en cada una de las imágenes en las que aparece la artista posando. Al autor empírico de las imágenes seleccionadas se suman, o se adhieren, los atributos autorales de sujeto fotografiado, de la artista en este caso, quien consigue imprimir sus propias marcas discursivas. Es decir, en los casos analizados, se trasciende la noción de autor empírico de la imagen y se tiene muy en cuenta las marcas que imprime Kahlo en muchas de las fotografías donde posa.

El último término a estudiar en esta propuesta es el llamado nivel enunciativo³⁷ de cada fotografía (o “el estudio de los *modos de articulación del punto de vista*” -Marzal Felici, 2009: 218-) y, lo que es más importante, quién posee la mirada enunciativa fundamental en cada imagen. Es decir, quién, además de los fotógrafos, enuncia ese texto permitiéndonos referirnos prácticamente a una doble enunciación. Por último, se presta atención a las relaciones intertextuales entre estas fotografías y los cuadros de la artista, así como a otras representaciones fotográficas con las que puede vincularse su trabajo.

Atendiendo a esta propuesta taxonómica, fundamental para hacernos con un corpus operativo de imágenes, esta investigación toma como objeto de estudio 229 fotografías³⁸ en las que se examinarán de manera transversal los niveles descritos. La selección no pretende agotar el número de fotografías donde aparece Kahlo, sino más bien erigirse como un conjunto de imágenes características y homogéneas que conforman el marco de referencia para ilus-

37. El último nivel de análisis está constituido por ocho criterios. En la articulación del punto de vista se encuentran: el punto de vista físico, la actitud de los personajes, los calificadores, la transparencia/sutura/verosimilitud de la imagen, las marcas textuales, las miradas de los personajes, la enunciación y las relaciones intertextuales. Todo ello dará como resultado la interpretación global del texto fotográfico. Para la descripción de cada uno de estos elementos se remite a Marzal Felici, 2009: 218-229.

38. A este conjunto de fotografías donde posa la artista, se suman treinta y siete más en las que no aparece y cincuenta y una pinturas que sirven para ejemplificar alguna argumentación de la investigación.

trar la propuesta creativa y la estrategia fotográfica de la artista. Es decir, la metodología descrita pretende identificar el grupo de imágenes de Frida Kahlo que nos “permita comprender los mecanismos de producción de sentido que habitan en el texto fotográfico, evitando, al tiempo, una deriva interpretativa que nos aleje de su materialidad” (Marzal Felici, 2009: 166).

1.3. Estructura de la investigación: descripción y justificación

Los tres problemas teóricos enunciados en la hipótesis vertebran o articulan la estructura fundamental del trabajo. Así pues, además de este pasaje introductorio, donde se describe el planteamiento general de la investigación, el escrito se divide en tres grandes capítulos: en el segundo capítulo, titulado *La actuación fotográfica en Frida Kahlo. Nociones para una atribución autoral*, se analizan los pormenores de la propuesta autoral de la artista a través sus posados fotográficos; en el tercer capítulo, *El abandono de la toma única. Tentativas de relato fotográfico*, se estudia la potencial cualidad narrativa del medio fotográfico a través de las imágenes donde aparece Kahlo; y en el cuarto capítulo, *La autobiografía fotográfica como estrategia creativa. Impugnación teórica, exploración identitaria y propuesta gráfica*, se examina la estrategia creativa de índole autobiográfica de Frida.

Cada uno de estos capítulos está compuesto por diversos apartados y epígrafes donde se plantean y desarrollan los presupuestos teóricos fundamentales de la argumentación a través del análisis de las imágenes seleccionadas. De esta manera, cada capítulo intenta exponer, por medio de los análisis que lo componen, su eje teórico principal sin descuidar otros postulados necesarios para la investigación. Al discutir una serie de conceptos teóricos en el cuerpo de la tesis (es decir, al no circunscribir la discusión teórica exclusivamente al pasaje introductorio), se defiende, y al mismo tiempo se ensaya, una suerte de “análisis como invención teórica” (Aumont y Marie, 1990: 280) en el que el estudio de las fotografías no sirve exclusivamente para ilustrar o verificar una serie de ideas previamente expuestas, sino que hace de la propia práctica del análisis “una forma de teoría” (Aumont y Marie, 1990: 280). Es preciso señalar, también, que a lo largo de cada apartado se remite a las imágenes fundamentales del mismo y al término de cada uno de los apartados el lector encontrará un anexo con las fotografías estudiadas. Puesto que cada capítulo se centra en un problema teórico espe-

cífico, al final de cada uno de ellos se ha incluido una bibliografía que remite exclusivamente a los trabajos citados en ese tramo de la investigación.

Al finalizar los tres capítulos centrales, el lector encontrará las conclusiones en las que se engloban los principales hallazgos de la investigación. En la bibliografía general se recogen, clasificados por temática de recurso, todos los trabajos utilizados en este estudio. Por último, y de cara a facilitar la consulta de la tesis, al comienzo de la misma se incluye la indexación de los contenidos textuales y de las imágenes estudiadas.

1.4. Bibliografía citada

ANKORI, Gannit (2002). *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Westport- Connecticut: Greenwood Press.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michelle (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1998). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.

BERGER, John (2004). *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus.

BRETON, André (1945). *Le surréalisme et la peinture*. New York: Bretanos.

CALABRESE, Omar (2012). La fotografía como texto y como discurso. Nota sobre semiótica de la fotografía. *EU-topias. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 3, pp. 15-25.

CARPENTER, Elizabeth (2007). Photographic Memory: A Life (and Death) in Pictures. En HERRERA, Hayden y CARPENTER, Elizabeth, *Frida Kahlo*. Minneapolis: Walker Art Center, pp. 36-55.

CONDE, Teresa del (1992). *Frida Kahlo: La pintora y el mito*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

CONDE, Teresa del (1976). *Vida de Frida Kahlo*. México D.F: Secretaría de la Presidencia Departamento Editorial.

DEBROISE, Olivier (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.

DUBOIS, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

DUVE, Thierry de (2004). Jeff Wall: pintura y fotografía. En PICAUDÉ, Valérie y ARBAÏZAR, Philippe (Eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 36-57.

ECO, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

Fontcuberta, Joan (Ed.) (2007). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

FOUCAULT, Michel (1999). ¿Qué es un autor?. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales Volumen I*. Barcelona: Paidós, pp. 329-360.

FRANGER, Gaby y RAINER, Huhle (2010). El padre misterioso. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 73- 79.

FRANGER, Gaby y HUHLE, Rainer (2009). *Fridas Vater: Der Fotograf Guillermo Kahlo*. München: Schirmer/Mosel.

GONZÁLEZ FLORES, Laura (2010). Las fotos de la Casa Azul. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 129-134.

GONZÁLEZ FLORES, Laura (2005): *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1979). Espejos. *Contracampo*, nº6, pp. 26-35.

GRIMBERG, Salomon (1991). *Lola Álvarez Bravo. The Frida Kahlo photographs*. Dallas: Society of Friends of the Mexican Culture.

GUBERN, Román (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

HERRERA, Hayden (2007). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta.

HOOKS, Margaret (2006). La cámara y la imagen. En *Frida Kahlo. La gran ocultadora*. Madrid: Turner/Throckmorton Fine Arts, pp. 10-15.

KAHLO, Cristina (2010). Photographs as Witnesses: Frida Kahlo and Photography. En PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, pp. 210-212.

KAHLO, Frida (2005). *Ahí les dejo mi retrato*. Barcelona: Lumen.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto (2007). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.

LINDAUER, Margaret A. (1999). *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Connecticut: Wesleyan University Press.

LITVAK, Lily (1998). Frida Kahlo ¡Viva la vida! En CALVO SERRALLER, Francisco (Ed.), *El Realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 211-239.

MARZAL FELICI, Javier (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

MAYAYO, Patricia (2008). *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra.

MOLINER, María (1999). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos

NEWHALL, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

OLES, James (2010). Chismes en plata sobre gelatina. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 249-259.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (2010). Introducción. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 15-22.

PICAUDÉ, Valérie y ARBAÏZAR, Philippe (Eds.) (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

PRIGNITZ-PODA, Helga; GRIMBERG, Salomon & KETTENMANN, Andrea (1988). *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.

PRIGNITZ-PODA, Helga (2010). *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel.

Real Academia Española (2001). Diccionario de la Lengua Española. Vigésimo segunda edición. Vol I y II. Madrid: Espasa Calpe.

RIVERA, Diego (1943). Frida Kahlo y el Arte Mexicano. *Boletín del Semanario de Cultura Mexicano* 1, nº 2, pp. 89-102. Reproducción en ICAA (International Center of the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston).

STELLWEG, Carla (1992). The Camera's Seductress. En *The Camera Seduced*. San Francisco: Chronicle Books, pp. 105-118.

TAGG, John (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

TIBOL, Raquel (2002). *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México D.F: Diversa.

TIBOL, Raquel (1999). *Escrituras. Frida Kahlo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

TIBOL, Raquel (1983). *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México D.F: Oasis.

TIBOL, Raquel (13 de Julio de 1981). La verdadera edad de Frida Kahlo. *Proceso*.

TIBOL, Raquel (1977). *Crónica, testimonios y aproximaciones*. México D.F: Ediciones de Cultura Popular.

TRUJILLO SOTO, Hilda (2011). La Casa Azul: El universo íntimo de Frida Kahlo. Consultado el 5 de agosto de 2013 en: <http://www.museofridakahlo.org.mx/ElMuseo/LaCasaAzul.aspx>

Un listón alrededor de una bomba. Una mirada sobre el arte mexicano: André Breton (1997). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

VILLAFAÑE, Justo (2009). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.

WOLF, Vicente (2010). *Frida Kahlo: Photographs of Myself and Others*. New York: Pointed Leaf Press, LLC.

WOLLEN, Peter (2003). Fridomania. *New left review*, 22, pp. 119-130.

ZAMORA, Martha (1987). *Frida: El pincel de la angustia*. México: Ediciones Martha Zamora.

ZUMALDE, Imanol (2002). *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

ZUNZUNEGUI, Santos (2009). Prólogo. Interpretar la(s) fotografía(s). En MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, pp. 9-13.

ZUNZUNEGUI, Santos (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

2

**La actuación fotográfica en Frida Kahlo.
Nociones para una atribución autoral**

2.1. Primera performance fotográfica de Frida Kahlo: la génesis de un proyecto

Como se apuntaba en la introducción de este estudio, se conocen al menos 786 fotografías en las que aparece retratada Frida Kahlo entre los dos y los cuarenta y siete años. Por tanto, bastaría con remontarse tiempo atrás y acudir a la primera imagen de la artista para inaugurar el momento de su actividad frente a una cámara fotográfica. En ese primer retrato (Imagen 1), firmado por su padre Guillermo Kahlo en el anverso de la imagen, observamos la presencia de una niña que mira fijamente al objetivo con gesto serio, algo solemne.³⁹ Kahlo se sitúa conscientemente frente a una cámara fotográfica, acto que se repitió a lo largo de su infancia y adolescencia en un total de, como mínimo, treinta y siete imágenes.⁴⁰ La mayoría de estas fotografías son atribuidas a su padre y, con las diferencias propias de haber sido tomadas en distintos momentos y lugares, muestran a una niña en su vida cotidiana: posando sola o en compañía de sus familiares generalmente en el patio de su casa (en veintisiete ocasiones como, por ejemplo, en las Imágenes 2-6), con compañeros de la escuela o amigas en los alrededores de Coyoacán (en siete fotografías -Imagen 7-) o en algún retrato de corte más institucional (como en un par de fotografías de estudiante a los dieciséis años o en su comunión -Imágenes 8 y 9-).

Si bien, desde un punto de vista meramente cronológico, el retrato de Frida con tan sólo dos años es su primera fotografía conocida, dicha imagen no puede considerarse la génesis de su proyecto fotográfico. A tenor de una serie de características que se irán describiendo en los siguientes apartados, sitúo el comienzo de su obra fotográfica diecisiete años después,

39. En los Archivos del Museo Frida Kahlo se conserva una copia de otra fotografía fechada en 1909 y atribuida a Guillermo Kahlo donde vemos a Frida posando sonriente.

40. Se entiende el periodo de los cero a los dieciocho años como la franja de edad que comprende la infancia y la adolescencia de Frida Kahlo. Se conocen imágenes de Kahlo a lo largo de todos esos años, aunque las fechas atribuidas a muchas de ellas son confusas (la propia artista fechó sus fotografías de manera equivocada en diversas ocasiones y, posteriormente, tachó, corrigió o dejó intactas estas fechas erróneas en el reverso de algunas de las imágenes donde aparece).

concretamente en 1926. Ese año, con más precisión el 7 de febrero de 1926, tiene lugar una sesión fotográfica en el patio de La Casa Azul,⁴¹ residencia habitual de los Kahlo. Fruto de esa sesión se conocen dos fotografías en blanco y negro tomadas por Guillermo Kahlo (Imágenes 10 y 11). Ambas escenas son muy parecidas: estamos ante dos fotografías de conjunto donde miembros de una familia posan dentro del marco de referencia normalizado para los retratos de la época. Frida aparece, por tanto, junto a sus parientes en dos tomas realizadas en el patio de su propia casa. En la primera fotografía vemos, de izquierda a derecha, a una tía de Frida, su hermana Adriana, Alberto Veraza (el marido de Adriana), un tío, su madre Matilde Calderón, su prima Carmen, Carlos Veraza y su hermana Cristina Kahlo. En la segunda, posan sólo los miembros más jóvenes de la familia: Adriana, Cristina, Frida, Carmen y Carlos. A la vista de los integrantes que componen la escena y de la solemnidad con la que posan (característica común de este tipo de retratos), se deduce fácilmente que son dos fotografías de los Kahlo-Calderón tomadas para pasar a formar parte de un instrumento de reconocimiento social: el álbum de fotografías familiar.⁴²

Ambas imágenes, con un ligero contrapicado, tienen un plano principal de lectura y son estructuralmente muy simples, aunque gracias a la profundidad de campo podemos ver el fondo de la escena. Apreciamos entonces que están hechas en un mismo rincón del patio de la casa familiar preparado a tal efecto. El encuadre corta alguno de los elementos de la imagen (como las plantas del lugar), pero no se percibe ninguna alusión a un hipotético fuera de campo. El punto de atención principal, el motivo fotográfico de estas escenas, es el grupo de

41. La Casa Azul es el nombre con el que se conoce la vivienda familiar de los Kahlo entre las calles Allende y Londres en el entonces pueblo de Coyoacán (Ciudad de México). La familia se trasladó a este lugar, actualmente uno de los barrios más populares y concurridos de la ciudad, en 1904. Parece que en 1929 Frida y Diego se mudaron a esta casa, aunque se ausentaban con frecuencia por sus viajes, sus estancias en otras residencias y la construcción, en 1933, de su casa-estudio en el barrio de San Ángel. Desde 1937 la vivienda se remodeló y amplió en diversas ocasiones. En 1947, tras la construcción de un estudio para Frida, se pintó su originaria fachada blanca de un azul intenso, color que desde entonces da nombre a la vivienda. En agosto de 1955 Diego Rivera la donó al pueblo mexicano a través del Banco de México y el 12 de Julio de 1958 se abrió al público el Museo Frida Kahlo en esta misma vivienda. Una descripción de la casa, ilustrada con algunas fotografías, puede encontrarse en Poniatowska, 1993: 23-32 y en el catálogo *The Frida Kahlo Museum* reseñado en la bibliografía.

42. Una breve explicación sobre la importancia de los álbumes de fotografías familiares en México desde mediados del siglo XIX puede encontrarse en Debroise, 2005: 65-69.

familiares que posa para un par de retratos perfectamente nítidos, enfocados e iluminados por fuentes de luz natural. Es decir, morfológicamente nos encontramos ante dos fotografías absolutamente comunes atendiendo a los patrones de formalidad que implicaba, en el México de los años veinte, no sólo un ritual fotográfico de estas características, sino también la propia institución familiar.⁴³

El espacio de la representación de estas tomas (a nivel compositivo) es el patio de una casa donde se observa un utillaje diverso que ha sido dispuesto para conformar la escena: desde las macetas que rodean al grupo, hasta las sillas que les permite acomodarse para la sesión fotográfica. Es decir, en ambas tomas encontramos algunos elementos que pueden revelar cierta construcción escénica como, por ejemplo, la alfombra que cubre el suelo en las dos imágenes. Existe un elevado número de fotografías donde aparece algún miembro de la familia Kahlo posando en este mismo lugar de La Casa Azul. Por lo tanto, la ubicación es reconocible, casi cotidiana, y esto permite apreciar que se han operado cambios en este espacio para realizar la sesión fotográfica. Atendiendo al tiempo de la representación, apenas existen marcas temporales en cada una de las tomas y las fotografías evitan transmitir una sensación de instantaneidad. No obstante, es posible aludir a un tiempo histórico del evento si centramos la atención en elementos como el vestuario de los presentes o, conociendo ciertos datos biográficos, los años que tenían los retratados en ese momento. Además, en la parte inferior de una de las fotografías se observa su fecha de captura: 7 de febrero de 1926. Por tanto, a través de estas fotografías se remite a un momento preciso de la vida de la familia Kahlo que pasará a engrosar las lista de sus retratos.

43. Si bien es cierto que ya en los años veinte existen excepciones a este canon representacional propio de la retratística familiar, nos encontramos con una repetición constante de poses similares a las que nos ofrecen los Kahlo en estas imágenes. Esta actitud fotográfica fue definida por el historiador Olivier Debrouse de la siguiente manera: “la repetición de las poses confiere una especie de anonimía a los retratados” (2005: 65). Es evidente que en escenas como esta, el grupo familiar se impone a la individualidad de los retratados. Las poses son muy estáticas y protocolarias y crean, a fuerza de su repetición, cierto canon estrechamente vinculado a la solemnidad con la que se representaba la institución familiar en el México de esa época. Pueden consultarse imágenes similares a esta en Casanova, 2005: 3-23.

El sistema sintáctico de ambas fotografías (es decir, las relaciones plásticas entre los elementos descritos de estas imágenes) muestran igualmente un entorno normalizado: los pesos de las imágenes están equilibrados ya que su composición es prácticamente simétrica y bastante estática. La mirada del espectador puede recorrer estas escenas comenzando, en la primera fotografía, por un centro geométrico que nos muestra a Matilde Calderón (madre de Frida) y, en la segunda imagen, a la propia Frida. Pero en ambas tomas se observan algunos elementos, no descritos hasta este momento, que de manera evidente focalizan la atención en la artista. Estos elementos tensionan la percepción de dichos retratos grupales que, a tenor de los principios enumerados hasta este momento, parecerían morfológica y compositivamente muy poco relevantes.

Así, encontramos en estas fotografías dos instancias compositivas que se revelan como su clave interpretativa. Sin necesidad de detenerse excesivamente en estas escenas, se observa que Frida (por aquel entonces una joven de diecinueve años) destaca entre sus parientes, ya que aparece posando con un traje de chaqueta y pantalón, claramente masculino, y exhibe una significativa actitud corporal. Una nota manuscrita por la artista en el lado izquierdo de una de las copias dice: “Frida vestida con el traje de papá”.⁴⁴ El hecho, que inevitablemente salta a la vista del espectador, exige un análisis específico de las dos particularidades compositivas que singularizan lo que parecía ser una simple fotografía familiar: la puesta en escena y el llamativo posado de Kahlo. Además, se apunta ya hacia una particular forma de utilizar la disciplina fotográfica: aquella que entiende el acto fotográfico como una oportunidad para la actuación performativa.

44. El traje que lleva Frida en estas fotografías no parece pertenecer a su padre Guillermo Kahlo si tenemos en cuenta que es de su talla. En diversas ocasiones se ha especulado con la costumbre de Frida de vestirse con ropa perteneciente a su esposo Diego Rivera (Herrera, 2007: 364), pero la idea de que la artista tomase prestados trajes de los varones con los que convivía ha sido desterrada. Las prendas podían ser algo anchas, pero siempre parecían sentarle bien y adaptarse a su medida. Así lo sostienen diversas investigaciones que estudiaron el cuadro de Kahlo *Autorretrato de pelona* (1940) (Imagen 12) y las fotografías tomadas en 1941 por su amiga Emmy Lou Packard (Imagen 13). En ambas representaciones vemos a la artista con trajes masculinos. Pueden encontrarse estos análisis en Mayayo, 2008: 228-223; Ankori, 2002: 176-177 y Lindauer, 1999: 45.

2.1.1. Principios de una puesta en escena familiar

En su estudio titulado *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1997, original de 1959), el sociólogo Erving Goffman analiza pormenorizadamente algunas de las relaciones más relevantes que se dan entre individuos inscritos en lo que él denomina la vida social. Goffman entiende que una de las instituciones donde se producen relaciones sociales con mayor frecuencia es, precisamente, el núcleo familiar, por lo que este sistema ocupa una parte fundamental de su análisis. Además, sostiene que un enfoque de corte teatral o el uso de ciertos principios de “índole dramática” (1997: 11) son métodos de acercamiento muy apropiados para explorar tales relaciones. Apuntando algunas de las diferencias evidentes entre un escenario teatral y las “situaciones sociales reales” (1997: 271),⁴⁵ el símil y la retórica de la dramaturgia le sirven al sociólogo para describir un gran número de prácticas sociales y para arrojar luz sobre el complejo entramado que las constituye. Mundo y teatro son para Goffman dos esferas que pueden mantener cierta relación dialéctica.

De igual manera, las estrategias retóricas teatrales se revelan como apropiadas para explorar las particularidades más relevantes de estas imágenes en las que vemos, inaugurando una determinada concepción y uso del lenguaje fotográfico, a Frida Kahlo en un entorno, en principio, cotidiano para ella. Como se decía hace unas líneas, tres son las características compositivas más destacadas en ambas imágenes: una particular puesta en escena, el posado de Frida y cierta idea de la disciplina fotográfica como acto, como lenguaje que remite,

45. Desde el comienzo de su investigación, Goffman aclara las distinciones más relevantes entre las representaciones teatrales y las sociales. Dice: “El escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados. Pero hay algo quizás más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público.” (1997: 11). También dirá: “el mundo entero no es, por cierto, un escenario, pero no es fácil especificar los aspectos fundamentales que establecen esa diferencia” (1997: 83). Aunque Goffman se desvincula explícitamente, por medio de estas y otras afirmaciones, del llamado *Theatrum Mundi*, como género literario que se basa en la identificación entre el mundo y un escenario teatral donde todos seríamos actores manejados por unos entes superiores (Pavis, 1998: 476), valora las potencialidades que le ofrece el enfoque teatral.

inevitablemente, a una escena construida en un momento y en un lugar.

El término “puesta en escena” es relativamente reciente y su uso puede fecharse a mediados del siglo XIX (Pavis, 1998: 362). La puesta en escena designa todos aquellos elementos que permiten la construcción de una interpretación escénica en un espacio y tiempo determinados. La expresión se refiere a una construcción de índole escénica (es decir, un espacio preparado para un uso no cotidiano) donde se dan cita distintos componentes para una representación.⁴⁶ En esta investigación se utilizará dicha expresión haciendo explícita alusión a los elementos físicos cuya presencia nos permite deducir que estamos frente a un escenario⁴⁷ fabricado para la acción fotográfica donde se sitúan determinadas personas para ser fotografiadas.

Así, puede observarse que estas imágenes analizadas son, claramente, dos fotografías desarrolladas en un espacio preparado a tal efecto, pues existen una serie de elementos que permiten advertir la codificación de ese espacio. Una alfombra en el suelo sobre la que se acomodan los presentes (sentados, en la primera fotografía, y de pie en la segunda), tres sillas en el centro de la composición y el fondo rodeado de plantas, conforman el sencillo y discreto utillaje que atreza estas imágenes. Es decir, estas tomas se han adecuado a su destino final: el archivo de los Kahlo que perpetúa, a lo largo de los años, una determinada caracterización de la familia. Además, no cabe duda de que estas escenas han sido preparadas para su captura fotográfica “de acuerdo con determinadas normas formales y procedimientos técnicos de carácter institucionalizado que definen cuáles son las manipulaciones legítimas y las distorsiones permisibles.” (Tagg, 2005: 9). Otras imágenes de esta misma familia contienen ele-

46. En su origen, el término también presuponía la existencia de un texto literario que había que “poner en un escenario”. La evolución de la noción de “puesta en escena”, acorde a su vez con la mutación de las prácticas escénicas, hace que este término ya no se refiera a la existencia de un texto literario a “meter en escena”, sino que, más bien, se pone el acento en el propio lenguaje escénico como estatuto autónomo, activo y signifiante en sí mismo. Una reflexión sobre la evolución del término puede encontrarse en Pavis, 2009: 44-50.

47. Patrice Pavis aclara en su definición del término “escenario”, que la palabra proviene del griego *skênê* (barra-cón, tablado), pero que ha experimentado una progresiva ampliación de sentido a lo largo de los años. El escenario habría sido “el decorado, luego el espacio actoral, más tarde el lugar de la acción; y, en su sinónimo escena, segmento temporal de un acto de la obra.” (1998: 164).

mentos de atrezo parecidos a estos y dispuestos de forma similar (Imagen 14), pues, como se ha explicado, este pseudoescenario fotográfico se ajusta a los cánones compositivos sobre los que se asienta la retratística familiar mexicana de aquellos años.⁴⁸ Por eso estas fotografías se inscriben sin complicación aparente en el marco institucionalizado de las imágenes conocidas de los Kahlo-Calderón⁴⁹ y, si bien ambos retratos intentan albergar cierta transparencia enunciativa y transmitir una apariencia de naturalidad (“esta es, realmente, nuestra familia”, vendrían a decir estas fotografías), es la mediación fotográfica, articulada hasta el momento gracias a un sencillo utillaje, la que apunta hacia un particular sistema discursivo: lejos de ser un rincón estructurado permanentemente de esta manera, contemplamos al escenario de una representación, de una sesión fotográfica.

Por tanto, gracias a estos elementos compositivos (una alfombra, unas sillas, unas plantas), se percibe que no estamos ante a una toma casual. Se trataría, más bien, de dos momentos destinados a ingresar en el circuito social y familiar de los Kahlo. Por medio de la incursión fotográfica y de la construcción escénica del rincón, el patio ha dejado de ser un lugar insignificante (un espacio neutro de intercambio de relaciones sociales estrictamente privadas) para convertirse en un espacio de enunciación que sirve para “levantar acta” de ese núcleo familiar y de su rango social. Pero la presencia de Frida en esta representación fotográfica se revela subversiva. La disposición de la artista ante la cámara en dos de los retratos oficiales de su familia cobra un sentido especial. Dentro de esta representación, Kahlo articula un discurso que tensiona la escena debido a su pose y caracterización: con su vestuario y postura corporal, Frida adopta una actitud muy diferente a la de sus hermanas o su prima. Así, comprendiendo que estamos ante dos puestas en escena fotográficas de índole familiar, donde la artificialidad de la toma recaería en unos discretos elementos de atrezo, la

48. Remontándonos unos años, se puede encontrar retratos de la familia donde también vemos sencillos y repetitivos elementos de atrezo: sillas, plantas, algún tapiz... (Imagen 15).

49. Las fotografías vendrían a sumarse al “linaje gráfico” de la familia Calderón (estirpe materna de Frida) y Kahlo (estirpe paterna) que fueron atesorando Matilde y Guillermo. Este acervo se amplía considerablemente con las imágenes familiares que tomó el propio Guillermo a partir su matrimonio con Matilde. Pueden verse muchas de estas fotografías en Ortiz Monasterio, 2010.

particular presencia de la artista (posando como si formara parte de una “actuación” diferente) exige un análisis detenido. Frida Kahlo coge, escoge, ese escenario predispuesto para una determinada actuación y se sitúa de una manera diferente, inesperada.

2.1.2. El posado fotográfico como plástica escénica en Kahlo

La historiadora del arte Gannit Ankori se hace eco de unas declaraciones sobre esta sesión fotográfica hechas por dos personas muy cercanas a la artista. Alejandro Gómez Arias, amigo personal de Frida con la que mantuvo una relación sentimental en su juventud, e Isolda Pinedo Kahlo, hija de su hermana Cristina y, por tanto, sobrina de la artista, definieron el acto como una simple broma. Dice Ankori:

“Kahlo viste un traje de hombre de tres piezas y sostiene un bastón en su mano, tomando una destacada pose de *dandy*. En entrevistas realizadas a finales de los años ochenta, tanto Alejandro Gómez Arias como la sobrina de Kahlo, Isolda, calificaron estas primeras imágenes como una broma. Un visionado retrospectivo de las imágenes, sin embargo, revela que también hablan de una ambigüedad sexual innata en Kahlo, una conciencia de la construcción de la identidad a partir de los roles del vestuario y vestimenta y la reafirmación por parte de Kahlo del derecho a ser diferente y poco convencional.” (2002: 178).⁵⁰

Tal y como indica la historiadora israelí, estas imágenes han sido generalmente calificadas como un “chiste”, una “gracia” de la artista que parecería aprovechar la formalidad del evento fotográfico para llevar a cabo un acto humorístico. El análisis retrospectivo de las mismas habla de algo más. Ankori apunta tres razones para explicar la evidente transformación de Kahlo en estos retratos: su ambigüedad sexual, la importancia del vestido y los roles en la formación de la identidad y su continua intención de diferenciarse de aquellos que la rodeaban.⁵¹

50. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Kahlo wears a man’s three-piece-suit and holds a cane in her hand, striking a pose like a dandy. In interviews conducted in the late 1980s, both Alejandro Gómez Arias and Kahlo’s niece, Isolda, called these early photographs a joke. A retrospective view of the images, however, reveals that they are also telling statements about Kahlo’s innate sexual ambiguity, about her awareness of the role of costumes in identity formation, and about her affirmation of the right to be different and unconventional.”.

51. Esta misma imagen ha sido analizada en términos muy similares a los que nos ofrece Ankori por otras histo-

Ciertamente Kahlo problematiza algunas nociones de género por medio de estas imágenes debido, en parte, a cuestiones personales. Frida cuestionó en muchas ocasiones, mediante su manera de vestir, de hablar y su actitud corporal,⁵² la idea de feminidad con la que convivió.⁵³ Por ejemplo, existen otras fotografías en las que la artista adopta una explícita imagen masculina y donde, incluso, puede apreciarse cómo luce bigote. De entre ellas, destacan tres: en la primera (Imagen 16), mirando de soslayo a la cámara que la retrata, aparece vestida con la característica *cachucha* o gorra que daba nombre al grupo de amigos al que perteneció en su juventud.⁵⁴ La imagen, fechada en 1924 y atribuida a Guillermo Kahlo, vendría a atestiguar una tendencia de la artista a vestirse y comportarse subvirtiendo ciertos límites de género. La segunda (Imagen 19), atribuida al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, es un retrato fechado en torno a 1927. En él Kahlo mira directamente a la cámara, posa con pelo corto y una camisa abrochada hasta el cuello. Este retrato recuerda a uno posterior realizado por el padre de Frida en 1929, según consta en el anverso del mismo (Imagen 20).⁵⁵

Así pues, por medio de estas y otras representaciones, Kahlo cuestiona explícitamente

riadoras. Se han tenido especialmente en cuenta las siguientes aproximaciones: Herrera, 2007: 67; Mayayo, 2008: 228-253 (su reflexión sobre el papel de la androginia en la obra de Kahlo es muy relevante) y Carpenter, 2007: 40-41.

52. Kahlo usó en muchas ocasiones pantalones de corte masculino, zapatos de hombre, solía sentarse con las piernas muy separadas y utilizaba un lenguaje poco común para las mujeres de su época. Tanto Ankori como Herrera se hacen eco de las siguientes palabras atribuidas a la artista: “en otra época me vestía de muchacho, con el pelo al rape, pantalones, botas y una chamarra de cuero” (en Herrera, 2007: 147). La misma cita puede encontrarse en Ankori, 2002: 144.

53. Para mayor información se recomienda la consulta de Tuñón, 2004.

54. El grupo de *Los Cachuchas* estaba formado por Miguel N. Lira, José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles, Alfonso Villa, Manuel González Ramírez, Alejandro Gómez Arias, Carmen Jaime y la propia Frida (Herrera, 2007: 47). Básicamente se trataba de un grupo de amigos que estudiaban juntos en la Escuela Nacional Preparatoria y compartían diversas experiencias adolescentes. Algunas de las anécdotas del grupo pueden leerse en Herrera, 2007: 47-50 o en las cartas que Frida intercambió con sus amigos (en Tibol, 1999: 15 y siguientes). Raquel Tibol también recoge unas palabras de Gómez Arias sobre el origen de *Los Cachuchas*: “El nombre de Los Cachuchas provenía del hecho de que en vez de sombreros usábamos cachucha –gorras-. Así de simple, aunque así de subversivo, pues la costumbre de vestir con sombrero o *carrete*, según la temporada del año, era muy rígida, aún para los preparatorianos. Las cachuchas nos las proporcionaba José Gómez Robleda, quien entre otras de sus cualidades era sastre. Él las cosía y nos las regalaba.” (1999: 40). Kahlo declara su pertenencia al grupo en su dibujo *Cachucha nº 9* (Imagen 17), pintado sobre 1948- 1950 (Kettenmann, 2008: 12), o en el cuadro titulado *Si Adelita...* o *Los Cachuchas* (1927) (Imagen 18).

55. Ya se han señalado otras fotografías y cuadros donde la artista se retrata con ropa tradicionalmente masculina (por ejemplo, en la nota 44).

la identidad de género con la que convivió (estrategia esta de cuestionamiento que, como se verá más adelante, hará extensible a su identidad nacional e, incluso, artística). Pero, por otro lado, también en esta época se comienza a detectar eso que en la introducción se ha considerado como un rasgo creativo fundamental de su propuesta gráfica: Frida introduce los “hechos reales”, en el sentido goffmaniano del término (1997: 11), en sus prácticas plásticas provocando de esta manera cierta confusión en el espectador. Llegados a este punto, urge señalar cómo, haciendo uso de una poética determinada, la artista utiliza la especificidad del evento fotográfico⁵⁶ para llevar a cabo un acto que puede ser calificado de índole performativa. Dicho de otra manera: marca ambas imágenes con un “cierto modo de ser en el discurso” (Foucault, 1999: 338) que supera el evidente *anclaje autobiográfico* de estas escenas. Es decir, es posible constatar cómo en ambos retratos Kahlo articula un particular discurso a partir de las posibilidades que le ofrece el lenguaje fotográfico y subraya, además, una determinada estrategia discursiva.

La imagen de Frida *travestida*, manifestando una evidente androginia, es algo más que el mero registro de una característica vital de la artista. Nos habla, en primera instancia, de su consideración del medio fotográfico como herramienta plástica que tras fijar un acontecimiento (valiéndose de la proverbial capacidad del medio para atestiguar lo representado), deja cierto espacio a la subversión del testimonio. Y, en segundo lugar, de su predisposición a entender la disciplina fotográfica como una herramienta escénica que permite la actuación, es decir, la construcción de una determinada *mise en scène*. Antes de seguir adelante, es necesario detenerse en dos conceptos que subrayan, de manera precisa, cuáles son los campos de acción prioritarios en el discurso que Kahlo articula en estas imágenes: primero, la noción de posado fotográfico y, segundo, la noción de performance fotografiada. Estos términos, estrechamente relacionados en las fotografías co-creadas por la artista, seguirán apareciendo a lo largo de todo su trabajo fotográfico.

56. Algunos autores niegan la existencia de una especificidad de la disciplina fotográfica o, al menos, ponen en duda que, más allá de sus particularidades técnicas, la fotografía pertenezca a un paradigma de representación ideológico-cultural diferente al de, por ejemplo, la pintura. Para mayor información sobre este punto se recomienda la lectura de Calabrese, 2012 y González Flores, 2005.

El término “posado” alude directamente a la permanencia de un sujeto frente a un dispositivo destinado a registrar su imagen y a la construcción de una determinada disposición corporal de ese sujeto (RAE, 2001: 1809 y Moliner, 1999: 742). Es decir, la imagen resultante de un posado siempre ha estado definida por las exigencias del dispositivo técnico que la posibilita. Numerosos escritos identifican la “congelación corporal” del sujeto como un requisito ineludible para la captura de su imagen. Este es, precisamente, uno de los mitos fundacionales de la pintura (leyenda reinterpretada una y mil veces)⁵⁷ que con mayor facilidad se ha incorporado a la reflexión teórica en torno a la fotografía: según esta manera de ver las cosas, el posado fotográfico portaría, de manera inevitable, una génesis física (Dubois, 1986: 66-67).

El acto de posar depende, por una lado, de una determinada sedimentación corporal y, por otro, de la consciencia de la observación ajena. De la misma manera, este acto alberga una “compleja iconografía histórica y unos elaborados códigos de pose y postura fácilmente entendidos en el seno de las sociedades en las que tales retratos eran habituales” (Tagg, 2005: 53). Por eso no encontramos aberrante ninguna de las dos fotografías familiares que se están analizando en estas páginas: ambas imágenes se adhieren, sin esfuerzo alguno, a los códigos recurrentes del retrato familiar de los años veinte. Ninguno de los presentes evita mirar a la cámara. Saben, desde hace ya muchos años, que el dispositivo fotográfico fijará su imagen.⁵⁸ La postura corporal de cada uno de estos sujetos está lejos de las composiciones aristocráticas donde se mostraba el perfil de los modelos en un acto casi evocador de pudor y elegancia. Ahora todos dirigen su rostro hacia el objetivo tratando con una confianza protofotográfica un medio cuyos resultados visuales conocen sobradamente. Los retratados mantie-

57. El historiador Roman Gubern se ha hecho eco en diversas ocasiones de la siguiente historia legada, según él, por Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (Libro XXXV, capítulo XII): “la imagen memorialista del retrato fue inventada por una muchacha de Corinto, hija de un alfarero, la cual, vencida del amor de un mancebo, queriendo él ausentarse apartadas tierras, señaló en la pared con rayas la sombra que hacía su rostro a la luz de una candela” (2005: 77-78).

58. Para saber más sobre la llegada de la fotografía a México y la rápida acogida que tiene en este país, se recomienda la lectura de Debroise, 2005: 31-93. También, en el número 13 de la revista *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas de México*, bajo el título “Documentos para la historia de la fotografía en México”, se recopilan las noticias y anuncios más relevantes aparecidos en la prensa mexicana entre 1839 y 1859 referidos a la llegada e implantación de la fotografía en México (VV.AA., 2010).

nen cierta compostura, una laxa rigidez corporal, pero parecen haberse librado de las poses decimonónicas y de la convención fotográfica imperante a lo largo del siglo XIX. Sabiéndose fotografiados, algunos esbozan una sonrisa y otros prefieren mostrarse serios.⁵⁹

Pues bien, en esa representación se observan dos detalles fundamentales: Guillermo Kahlo, padre de la familia, está ausente en la imagen y Frida Kahlo, la tercera hija, posa vestida como un hombre. Que Guillermo no aparezca en estas fotografías no es sorprendente ya que él era el fotógrafo de la mayoría de las escenas familiares. No ocurre lo mismo con el peculiar posado de Frida: vestida como los demás varones de la fotografía, parece ocupar un lugar que, a priori, no está reservado para un miembro de la familia que ni siquiera es el primogénito. No sólo sorprende su traje, sino que además la artista se desenvuelve ante la cámara con bastante naturalidad. En la primera fotografía la vemos de pie, flexionando suavemente una pierna, con una mano en el bolsillo y apoyando la otra, de manera relajada, en el hombro de uno de sus parientes. Frida saca pecho y mira fijamente a la cámara. En nada se parece esta posición a la que adoptan las demás mujeres de la imagen, pero nadie parece sentirse incómodo: cada miembro de la familia cumple su papel en el retrato. En la segunda toma, Frida aparece en el centro del encuadre cobrando un especial protagonismo. Se muestra como el cabeza de familia, detalle que no deja de ser llamativo pues sabemos que en la parte izquierda del retrato está su hermana mayor, Adriana. Con una mano en el bolsillo y la otra sujetando un bastón, deja las poses sutiles para sus hermanas y su prima y se coloca más en sintonía con la manera de posar de Carlos Veraza, el único varón de la imagen. Sería imperturbable, con una mirada penetrante, una actitud casi marcial y su característica inclinación escultórica, la artista declara y reivindica su protagonismo en la fotografía.

A la vista de estas características es posible sostener que Kahlo abandona -más bien desa-

59. Un brevísimo repaso por la evolución de la pose desde la llamada "postura aristocrática" (tan común en los retratos de las jerarquías sociales en la segunda mitad del siglo XIX) a la normalización del posado (y la relajación de la postura corporal) con cierto matiz prefotográfico, puede leerse en Tagg, 2005: 52-54. Este volumen incluye la caricatura publicada en 1853 de Honoré Daumier que enfrenta la "*Pose de l'homme civilisé*" (de perfil) a la "*Pose de l'homme de la nature*" (mirando directamente al objetivo).

fía- ciertos códigos representacionales para adoptar una retórica propia. En una representación que le ofrece la posibilidad de presentarse como miembro de una determinada familia, la artista inventa y compone otra forma de retratarse y se convierte, de esta forma, en el personaje principal de ambas escenas. Kahlo se sitúa delante de la cámara fotográfica utilizando una serie de recursos de índole dramática que configuran el evento fotográfico como una actuación (el momento de poner en práctica una pose en una puesta en escena) y la fotografía resultante como una imagen que ella puede construir. Utiliza, por lo tanto, la acción fotográfica para llevar a cabo un acto de índole performativa.

2.1.3. El gesto fotográfico como performance: el acto de la imagen

En su libro *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1986), Philippe Dubois califica la fotografía como un acto. Dubois sostiene que la fotografía no es sólo una superficie significativa, sino también un evento que tiene lugar en un tiempo y espacio determinados y cuyos resultados son, precisamente, las *secreciones* fotográficas, las imágenes. El concepto de “acto fotográfico” que plantea Dubois (y su consiguiente desarrollo teórico) responde, más bien, a la voluntad de este autor de afrontar una determinada praxis fotográfica que se venía ensayando, de manera muy evidente, en algunos trabajos creativos desde la segunda mitad del siglo XX. Estas prácticas problematizaban la concepción de la disciplina en vigor hasta el momento, ya que la fotografía era entendida, cada vez más, como “la acción misma de fotografiar” (Roche, 1982: 73). La propuesta teórica de Dubois también permite un acercamiento retrospectivo a los retratos de Kahlo. Gracias a la noción de “acto fotográfico”, se puede examinar con detenimiento una característica fundamental de estas imágenes: Frida Kahlo posa considerando las posibilidades que le ofrece el medio fotográfico para llevar a cabo una actuación y teniendo en cuenta, además, la recepción de sus creaciones. Dice Dubois:

“Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta —y que es aquello sobre lo que este libro quiere insistir— es

que con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar en la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es sólo una *imagen* (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su dilatación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero *acto* icónico, una imagen si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consustancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este acto no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la toma) sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*.” (1986: 11).⁶⁰

Las palabras de Dubois incluyen en ese ejercicio de lectura de la imagen la consideración de su dimensión pragmática. Dubois tiene en cuenta, como elemento consustancial de la propia fotografía, dos momentos fundamentales en su formación: primero el acto de su toma (que el autor hace recaer sólo en la acción del fotógrafo) y, después, el de su recepción siempre y cuando ambas acciones dejen huellas de lectura en el texto fotográfico. Este horizonte teórico cobra especial importancia a la hora de analizar el trabajo de Kahlo porque detrás de sus fotografías hay, en casos como los que se han seleccionado para este estudio, un acto que debe considerarse más allá de la labor realizada por los fotógrafos con los que la artista trabajó. Lo que “ponen en situación” (Dubois, 1986: 12) estas dos primeras fotografías donde posa Frida, no es tanto el cometido de un fotógrafo o una familia a la que hay que retratar, sino, más bien, el trabajo de una modelo que protagoniza los retratos en los que aparece y que, con su acción calculada delante de la cámara, termina marcando con huellas autorales dichas fotografías.

Además de esta valoración procesual del proyecto fotográfico de la artista, en estas dos fotografías inaugurales se observan ciertos lugares de convergencia con la noción de per-

60. Otros autores apuntaron con anterioridad la noción procesual del acto fotográfico. El propio Dubois abre la introducción de su volumen con la conocida cita del fotógrafo Denis Roche incluida en el cuerpo del texto. Roche también señala otra característica igualmente abordada en la teoría fotográfica de manera extensa por Roland Barthes con su concepto del “mensaje sin código” (1992: 13). Una revisión crítica de este axioma barthesiano puede encontrarse en Dubois, 1986: 82-84.

formance. En su análisis, el propio Dubois advierte de la distancia que separa la fotografía de otras prácticas como el *happening*, la performance o el arte corporal. De sus palabras, se puede extraer una tentativa de definición del siempre escurridizo concepto de performance:

“Estas prácticas artísticas contemporáneas tienen también como principio no ofrecer como signo otra cosa que su referente; más exactamente, no se representan más que a sí mismas, son en sí mismas su propia representación, como si la referencia, la acción, el acontecimiento, el *hic et nunc*, el cuerpo único –a la vez objeto, sujeto y soporte de la obra- pudiera de alguna forma *quemar* el carácter de signo de la representación; por eso estas prácticas (siempre en principio) pueden denominarse consumatorias, sacrificiales o dilapidadoras; no hay resto, no hay huella, no hay residuo. No hay producto que resulte del acto artístico, no hay obra autónoma, separada, no hay signo estable y fijo que pueda circular a posteriori en lugar de lo que hubo en ese momento.” (1986: 93).

Aunque no está exenta de interés, esta definición de la práctica performativa que propone Dubois está anclada en ciertos pilares argumentales que han sido discutidos y revisados en los últimos años. De la misma manera que la teoría fotográfica viene cuestionando su propia concepción de la disciplina, las prácticas performativas están inmersas en un proceso de transformación nocional permanente. Un breve repaso a las definiciones más relevantes que del acto preformativo y de su evolución se han planteado en los últimos años resultará de gran ayuda para continuar, después, con el análisis de las imágenes de Kahlo.

Como manifestación teatral, la performance aparece en los años setenta en Estados Unidos sin marcar tajantemente la frontera con los llamados *happenings* que comenzaron a realizarse un par de décadas antes (Goldberg, 1996: 7 y Pavis, 1998: 332).⁶¹ El término inglés

61. Diferentes estudios sitúan el comienzo de la performance como procedimiento artístico independiente (variable en su forma y contenido como pueden serlo la pintura o la escultura), aunque íntimamente ligado con los movimientos de vanguardia, en la “instalación interactiva” del artista Allan Kaprow titulada *18 happenings en 6 partes* que se mostró en la Reuben Gallery de Nueva York en 1959. Una descripción de esta primera propuesta performativa puede encontrarse en Goldberg, 1996: 128-130. Un recorrido por esta y otras prácticas inaugurales, así como una descripción de los elementos comunes en la práctica performativa y algunos de sus debates teóricos puede encontrarse en Goldberg, 1996: 11-210; Casellas, 2009: 38-39 y la reciente historia de la performance de Amelia Jones y Adrian Heathfield (2012).

proviene de la antigua palabra francesa *parformer* cuya voz más cercana en uso actualmente es *parfaire*, es decir, perfeccionar (Pavis, 2009: 43).⁶² Es importante señalar que cuando se usa en este estudio dicho concepto para calificar una parte del trabajo fotográfico de Kahlo no se hace, como es evidente, aludiendo a un espectáculo con “estructura no ilusionista” (Sánchez, 2007: 129) que tiene lugar en teatros, museos o galerías. Kahlo nunca llevó a cabo una actuación de estas características (al menos, no existe material fotográfico que de cuenta de las mismas). Pero la noción performativa como “discurso caleidoscópico multitemático” (1998: 333) que acuña Wirth y recoge Pavis, sí está presente en la obra fotográfica de Frida. Es por eso que en estas páginas no se propone una evolución histórica de las manifestaciones y eventos performativos, sino que se acude, mas bien, a sus rasgos definitorios para intentar arrojar algo de luz sobre un terreno muy resbaladizo (tanto desde el punto de vista de la teoría como de la praxis).

La noción de performatividad sigue siendo, a día de hoy, origen de enconados debates, hasta el punto de que parte de su estatuto representacional no cuenta en la actualidad con una definición precisa. Sí pueden encontrarse, no obstante, una serie de lugares comunes (compartidos, como si fuera un programa de mínimos, por las diferentes perspectivas de análisis que se han ocupado de la performance) que proporcionan los asideros teóricos indispensables para examinar el trabajo fotográfico de Kahlo bajo un prisma, si se quiere, más

62. Un estudio sobre el desarrollo del término, principalmente en la teoría teatral francesa, inglesa y estadounidense, sus diferentes acepciones y su evolución hasta erigirse en nuevo modelo universal de la teoría y la práctica escénica (abandonando la clásica puesta en escena) puede encontrarse en Pavis, 2009: 43-54. La idea de performance como paradigma universal de estudio social le permite a Pavis hablar de la inflación performativa que habría hecho del término una amalgama informe de prácticas culturales imposibles de analizar bajo el mismo patrón. La performance sería una subversión del propio pensamiento teórico que la sostiene tomando ciertas herramientas propias de la deconstrucción derridiana, según Pavis: “[estamos ante] la dificultad creciente del análisis, el rechazo en bloque de toda la teoría por una parte de los artistas y del público, pero también la subversión del pensamiento teórico que generalmente toma prestado el disfraz, por no decir las armas, de la deconstrucción (...). La solución puede pasar por reintroducir [en la noción de performance] un poco de puesta en escena y regresar a los criterios de la teatralidad.” (2009: 51). Traducción de la autora, en el original en francés: “La difficulté accrue de l’analyse, le rejet en bloc par une partie des artistes et du public de toute théorie, mais aussi la subversion de la pensée théorique prennent souvent le déguisement, pour ne pas dire les armes, de la déconstruction (...) La solution est peut-être de réintroduire un peu de mise en scène dans cet examen de la performance et de revenir aux critères de la théâtralité.”. Serán estas conclusiones de Pavis (en la línea teórica, como él mismo indica, de la profesora Josette Féral) las que guíen el análisis propuesto en estas páginas.

amplio.⁶³ Por ejemplo, Pavis ahonda en la figura del performer y nos habla de un sujeto que:

“realiza siempre una proeza (una performance) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor (...) es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que presenta su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro.” (1998: 334).

Las implicaciones de esta definición para el estudio de las prácticas fotográficas de Kahlo son, en verdad, múltiples. En primer lugar, las actuaciones de índole performativa llevadas a cabo mediante la disciplina fotográfica no permiten la inclusión de la declamación, de la palabra. La performance ha sido entendida durante largo tiempo valorando la presencia como concepto básico de su estatuto, como una manifestación “más presentacional que representacional” (Mosquera, 2009: 14). Es decir, el performer, para ser considerado como tal, tiene que estar “en acto”, esto es, llevando a cabo una determinada acción fuera, posiblemente, del contexto frecuente donde suele realizarse esa acción (Martel, 2009: 18) y frente a un público que lo observa e identifica, de modo claro, como un performer. Las imágenes derivadas de tales actos (imágenes estáticas –fotografías– o dinámicas –vídeo–) sólo serían los registros, las huellas, de ciertas actuaciones que se revelaban como unas “*mise en corp*”⁶⁴ o “*embodiment*” (Pavis, 2009: 51). Es decir, como unas “puestas en cuerpo” donde la gestualidad cumple un papel importante.

La dialéctica entre una actuación de índole performativa y las imágenes derivadas de ella, cambia desde el momento en el que se cuestiona la noción documental de la imagen

63. El hecho de apelar a un examen “más amplio” del trabajo de Frida, de releer sus obras desde diversas disciplinas, responde a las exigencias de las propuestas creativas de la artista. En esta investigación se sostiene que Frida desafía ciertas nociones de la disciplina fotográfica. Para argumentar esto es necesario examinar su trabajo bajo el prisma de nociones como la de performatividad.

64. Uso la expresión “*mise en corp*” para evitar las connotaciones religiosas que porta el término original en inglés (*embodiment*), si lo traducimos literalmente al francés (*incarnation*) o al español (encarnación).

fotográfica. Es posible reconocer (y de hecho esa es una de las bases argumentales de esta investigación) un cierto cariz performativo en un material esencialmente fotográfico. O, dicho de otra manera, una propuesta performativa puede utilizar el material fotográfico como base de su planteamiento y no sólo como mero registro del mismo: “la diferencia entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable (...) Las fotos serán el performance que ven los espectadores” (Taylor, 2011: 22). Eso es, precisamente, lo que se encuentra en imágenes como las que estamos analizando aquí: Kahlo utiliza un evento fotográfico familiar como el medio que le permite organizar su propia actuación y, al mismo tiempo, la disciplina fotográfica le ofrece la posibilidad de construir unas imágenes, fuertemente icónicas, que ella, a su vez, puede subvertir.

Otro elemento básico del acto performativo puesto de relieve por Pavis es la diferencia entre una mera actuación (la presencia de un personaje que simula no ser un actor) y la performance (una representación donde el personaje se identifica de forma evidente con aquel que lo dispone en escena, es decir, el performer es -sólo es- *él mismo*). La condición autobiográfica, articulada a través de una fuerte presencia corporal del performer que usa su cuerpo, precisamente, como herramienta mediadora que le permite presentarse en escena (como pieza matérica imprescindible en el acto), está presente en las propuestas performativas de Kahlo. Si bien, como se ha señalado en diversas ocasiones, una particular estrategia creativa de Frida se basa en el cuestionamiento de la distancia entre la vida y la obra (cierta ósmosis entre el arte y el artista que será analizada con mayor detenimiento en el último capítulo de esta investigación), ya se constata en estas tempranas identificaciones performativas una atmósfera de lo personal, de lo autobiográfico. Kahlo articula su discurso haciendo uso de su propio cuerpo; un cuerpo que viste, desviste, modela para diversas poses... Quisiera recalcar en este punto un hecho importante: el mismo día que se tomaron estos dos retratos, en el mismo rincón de La Casa Azul, Frida posa de nuevo delante de la cámara de su padre en actitud radicalmente diferente (Imagen 21). Sentada en una silla, la artista oculta coquetamente la pierna afectada por la polio que contrajo de pequeña, lleva medias tupidas, zapatos con

tacón, vestido de raso y sostiene dos libros sobre su regazo. La silla está un poco ladeada y su cuerpo también. Una vez más, su rostro aparece frontal a la cámara y mira seria al objetivo. Kahlo se posiciona de manera muy estilizada en esta fotografía y adopta, en apariencia, una imagen, podría decirse, más “femenina”.⁶⁵

Esta circunstancia deja entrever una concepción de los actos fotográficos en los que participa como eventos que le permiten componer diferentes escenas. Kahlo dispone cada pieza *fotoperformativa* usando su cuerpo como dispositivo con el que puede representarse de diversas maneras desnaturalizando, así, ciertas convenciones de la enunciación. Nos dice, gracias a este acto fotográfico en dos tiempos, que la fotografía puede ser el medio ideal para re-construirse, para, hasta cierto punto, inventar una identidad a retratar o, sencillamente, para subvertir ciertos cánones sociales. Estas imágenes certifican dos cuestiones: la construcción de un “yo”,⁶⁶ de una identidad de género utilizando para ello la técnica del extrañamiento.

65. Esta fotografía puede relacionarse con el autorretrato *Frida con traje de terciopelo* (1926) (Imagen 22) que pintó para Alejandro Gómez Arias como demuestran algunas referencias en las cartas de la artista. En una de esas cartas, del 29 de marzo de 1927, Kahlo se refiere al cuadro como el “Botticelli” (en Tibol, 1999: 54). Tibol aclarará que con este apelativo, Kahlo alude a las similitudes entre su pintura y las Venus del pintor italiano. En el reverso del lienzo puede leerse “Frieda Kahlo a los diecisiete años en septiembre de 1926” (cuando, tal y como señala Hayden Herrera –2007: 87-, la artista tenía entonces diecinueve años) y la frase “*Heute ist immer noch*”, es decir, “hoy continúa” o “aún existe el ahora” (en alemán en el original). Aunque se conocen dibujos y esbozos anteriores de la artista, el cuadro ha sido considerado en diversas ocasiones el inicio de su obra pictórica, algo que, como vemos, no está totalmente desvinculado del comienzo de su trabajo fotográfico. Tanto en la pintura como en la fotografía, se aprecian cierta suavidad corporal (las manos cobran un papel importante en ambos retratos) y sofisticación en la postura de Frida que no caracterizaron su obra. Un análisis del cuadro que subraya especialmente este rasgo puede consultarse en Prignitz-Poda, 2010b: 21. Asimismo, encuentro ciertas similitudes compositivas entre esta fotografía de Kahlo sentada en La Casa Azul y una de las imágenes que tomó la arquitecta y fotógrafa Esther Baum Born. En la fotografía (Imagen 23), Kahlo está sentada en una silla mirando, de manera algo excepcional, fuera de campo, pero con una expresión y disposición corporal muy parecida. La fotografía, que el Museo Frida Kahlo identifica dentro de la colección de Alejandro Gómez Arias, ha sido fechada cerca de 1930 y parece que en esa misma sesión se tomó otra imagen donde la artista posa de pie (Imagen 24).

66. La historiadora Gannit Ankori se ha centrado, principalmente, en desentrañar la compleja investigación que Frida Kahlo llevó a cabo sobre el “*self*”. Ankori intenta desvelar en su estudio algunas de las estrategias pictóricas de la artista en las que toma un “yo mismo” como propuesta creativa y material de trabajo. Como ya se señaló en la nota 24, dice Ankori: “My argument is that Kahlo consciously investigated the possible definitions of the personal and generic Self through her art.” (2002: 7). Es decir: “Mi argumento es que Kahlo conscientemente investigó las posibles definiciones de una concepción personal y genérica del Ser a través de su arte.”. Para ello, Ankori explora los diferentes estratos del “yo” que, según esta autora, Kahlo trabajó: el “yo” como ente corporal, el “yo” como dispositivo metafísico, el “yo” como ser social y el “yo” como institución autocreada. Estoy de acuerdo con Ankori y creo que su clasificación responde a las propuestas creativas de la propia Kahlo. Sin embargo, este trabajo de la artista no se limita a su labor pictórica, pues Kahlo también usó la fotografía para estos menesteres. El traba-

to andrógino (Mayayo, 2008: 228-253), por una parte; y la artificialidad que también habita la imagen fotográfica, por otra. La obviedad fotográfica de estas imágenes sólo certifica las fisuras de la representación: representación del género, representación fotográfica. Si estas imágenes atentan contra algo, no es exclusivamente contra la credibilidad de una representación que aparece a todas luces como manifestación artificiosa, sino que también lo hacen contra el concepto esencialista de un referente extrafotográfico que la propia artista comienza a buscar activamente.

Además, conviene recordar que en la estrategia discursiva de la performance intervienen otros dos elementos decisivos que viene a sumarse a los expuestos hasta ahora: el componente narrativo del acto y el papel del espectador. La carga ritual (es decir, la serialización y repetición inherente a su discurso) podría considerarse un requisito del evento performativo. Pues bien, a lo largo de esta investigación veremos cómo Frida propone desde estas primeras micronarraciones, pero también a través de otras prácticas explícitamente narrativas, un discurso de mayor alcance que va articulándose a lo largo de casi tres décadas. Estas tres fotografías, que están siendo analizadas como retratos aislados que cuentan una determinada *historia* son, en realidad, las tres primeras piezas de un trabajo fotográfico más amplio. Para ello, Frida repite y alterna diversas rutinas de pose, como se verá en sucesivas fotografías, dirigiéndose a unos potenciales espectadores entre los que se encuentra ella misma: estas fotografías dispuestas a la observación ajena (de otros miembros de la familia o gente cercana a la artista, principalmente), también le sirvieron para su propia contemplación pues, con frecuencia, Kahlo atesoraba las imágenes donde aparecía y las usaba incluso para inspirar sus cuadros. Ella es, por tanto, sujeto y objeto de su acción fotográfica.

Recapitulando: en los casos analizados hasta ahora, Kahlo no hace un uso exclusivo del

jo artístico de Frida se basó, principalmente, en la circunvalación y la definición de la noción del “yo” centrándose en el cuestionamiento de una concepción esencialista de la identidad. La artista queda así inscrita en cierto linaje de creadores (con una presencia mucho más numerosa de mujeres) que, años antes que la mexicana o de forma paralela a ella, usaron la fotografía para plantearse ciertos límites de la identidad personal. Algunos ejemplos pueden encontrarse en Muzzarelli, 2009 y Holm, Degel, Marcus y Rank, 2012.

medio fotográfico como aquella disciplina que le ofrece un registro documental de sus actos. La fotografía no es para la artista el residuo que refleja un acontecimiento, y tampoco su actuación (de índole performativa) tiene sentido más allá de sus escenas fotográficas. En la imbricación de ambas instancias representacionales reside una parte esencial de su propuesta creativa. La práctica performativa apunta, además, a un componente narrativo pseudobiográfico inherente en su actividad (en el caso que nos ocupa, en las propias imágenes) que ayudará a clarificar algunas de las subversiones de Kahlo para con ciertos presupuestos teóricos del estatuto fotográfico. De esta forma, Frida comienza a erigirse en protagonista de las fotografías donde aparece. Son, precisamente, estos rasgos de presencia, estos estigmas de su labor *con* y *en* las fotografías, esta revelación en las imágenes que explícitamente complican la asociación de una autoría fotográfica con la figura del operador (de aquel que dispara la cámara), las que se repetirán a lo largo de sus numerosos posados recalcando su autor(idad) en el texto fotográfico.

2.1.4. Anexo fotográfico



1. Frida Kahlo de pequeña.
Guillermo Kahlo (ca. 1909).



2. Frida Kahlo con la mano en la barbilla y familiares.
Guillermo Kahlo (ca. 1911). Aparecen sus hermanas
Matilde, Adriana, dos primas y un tío.



3. Frida Kahlo de pequeña con muñeco.
Guillermo Kahlo (ca. 1911).
Reverso: "edad cuatro años 1913".



4. Frida Kahlo de pequeña.
Guillermo Kahlo (ca. 1911).
Reverso: "edad cuatro años 1913".



5. Frida Kahlo de pequeña con flores.
Guillermo Kahlo (ca. 1912).



6. Hermanas Kahlo-Calderón.
Guillermo Kahlo (ca. 1917).
De izq. a drch. Cristina, Adriana, Matilde
y Frida. Reverso: "Edad Fridy 10 años".



7. Frida en recuadro (ca. 1911).
Reverso: "Recuerdo del colegio de Julita,
Fridy 4 años y Cristy 3 años".



8. Frida Kahlo estudiante (ca. 1924).



9. Retrato de comunión (ca. 1917-1920).
Reverso: "Friduchita en 1920 cuando hizo su
primera comunión, de 10 años de edad".



10. Frida Kahlo con miembros de su familia.
Guillermo Kahlo (1926).



11. Frida Kahlo con miembros jóvenes de su familia.
Guillermo Kahlo (1926). De izq. A drcha. Adriana,
Cristina, Frida, Carmen Romero y Carlos Veraza.



12. *Autorretrato de pelona.*
Frida Kahlo (1940).



13. Frida Kahlo. Emmy Lou Packard (1941).



14. Retrato familiar de los Kahlo-Calderón.
Guillermo Kahlo (1928).



15. Familia Calderón (siglo XIX).
Reverso: "Parientes de mi padre
abuelo".



16. Frida Kahlo con cachucha. Atribuida a Guillermo Kahlo (ca. 1924). Recorte fotográfico.



17. Dibujo *Cachucha* nº 9. Frida Kahlo (ca. 1948-1950). Lápiz sobre tabla.



18. *Si Adelita... o Los Cachuchas*. Frida Kahlo (1927).



19. Frida Kahlo. Manual Álvarez Bravo (ca. 1927).



20. Frida Kahlo con camisa. Guillermo Kahlo (ca. 1926-1929). Reverso: "Abril 1929. Julio. Para Diego. Frieda".



21. Frida Kahlo con vestido.
Guillermo Kahlo (1926).



22. Frida con traje de terciopelo.
Frida Kahlo (1926).



23. Frida Kahlo sentada.
Esther Baum Born (ca. 1930).



24. Frida Kahlo de pie.
Esther Baum Born (ca. 1930).

2.2. *Close-up*. Análisis de tres (auto)retratos

La presencia y significación estética del rostro⁶⁷ cobra especial relevancia en el trabajo gráfico de Kahlo. Como se apuntaba al comienzo de este estudio, el autorretrato es un género profusamente practicado por la artista mexicana y constituye una parte importante tanto en su obra pictórica como en la fotográfica. En muchas de estas imágenes observamos a Frida situada frontalmente delante de la cámara, dirigiendo la mirada al objetivo y posicionada dentro de un encuadre que si bien nos permite ver parte de su busto, incide en el rostro de la artista como punto básico de atracción.

Este es el caso de tres conocidas fotografías de Frida (Imágenes 25, 26 y 27), ejemplos tempranos y significativos de sus *close-up*. Las tres fotografías han sido fechadas en 1932 y atribuidas a Guillermo Kahlo. A las similitudes contextuales, morfológicas, compositivas y enunciativas que justifican el agrupamiento de estas imágenes (similitudes de las que se hablará mas adelante), se suma la circunstancia de que las tres son buenos ejemplos de cómo Kahlo imprime en sus imágenes ciertas huellas autorales, poniendo así en marcha una determinada manera de usar el lenguaje fotográfico dentro de su producción plástica.

En 1932, tras una estancia en Detroit,⁶⁸ Frida vuelve a la Ciudad de México donde perma-

67. En 1901 el sociólogo berlinés Georg Simmel publica, bajo este mismo título (*La significación estética del rostro*), un pequeño texto cuya argumentación será reseñada a lo largo de estas páginas para analizar los tres retratos de Kahlo estudiados en este apartado. Pueden encontrarse este y otros textos sobre el rostro y el retrato en Simmel, 2011.

68. Para conocer algunos detalles de las primeras estancias de Frida Kahlo y Diego Rivera en Estados Unidos (concretamente en San Francisco, Nueva York y Detroit) se recomienda la lectura de Herrera, 2007: 152-230. El año 1932 ha sido descrito por numerosos historiadores y biógrafos de Kahlo como especialmente doloroso para la artista: el 4 de julio, Frida sufre un aborto (el segundo de los cuatro que parece que tuvo—Herrera, 2007: 192-) y poco tiempo después, concretamente 15 de septiembre, fallece su madre, Matilde Calderón. Analizando parte de las cartas que Frida remitió ese año y algunas de las obras pictóricas del mismo periodo, Ankori reflexiona críticamente sobre el mito materno que ha acompañado a la artista (2002: 149-157). Lucienne Bloch, amiga íntima de Frida y quien le ayudó en el momento de su aborto, comentó el suceso en el documental de Karen y David Crommie *The Life and Death of Frida Kahlo* (1976). Bloch asegura que Kahlo vivió un episodio depresivo en el año 1932.

necerá un par de meses antes de regresar a los Estados Unidos. Al parecer, fue durante ese periodo de tiempo cuando se tomaron las tres imágenes. Se considera que dos de ellas fueron hechas en las escasas cinco semanas que pasó en México para el sepelio de su madre⁶⁹ (pues conservan inscrita la fecha de captura: 16 de octubre de 1932). La tercera, es probable que haya sido mal fechada y sea algo posterior, aunque muchos de sus rasgos formales permiten agruparla en este apartado. Atendiendo a su nivel morfológico, las tres imágenes (en blanco y negro) se centran en un claro motivo fotográfico: Frida Kahlo es el centro de interés. La mexicana aparece en primer término ocupando casi todo el espacio del encuadre y sólo en uno de los casos puede apreciarse una localización que de nuevo parece ser el patio de La Casa Azul. Las otras dos fotografías están hechas en un interior (muy posiblemente en alguna habitación de la propia casa) y frente a una pared. Por este motivo los fondos son planos, uniformes. Parece que la fuente de luz principal es natural y se sitúa a la derecha desde el punto de vista de quien contempla la imagen. La parte izquierda del rostro de Kahlo queda en penumbra, sombreada. Posiblemente la luz que entraba por una de las ventanas de la estancia fuera suficiente para tomar estas dos fotografías. El encuadre, prácticamente simétrico en las tres imágenes (podríamos doblarlas por la mitad y veríamos que Frida, situada en el centro de la composición, queda dividida en dos porciones semejantes), recorta su busto insinuando una figura triangular y equilibrada. La artista cruza los brazos en los tres casos encuadrando la composición que queda asentada en la sección inferior del plano. Kahlo rellena con su presencia todo el cuadro y sólo en la tercera imagen, algo más abierta, de un tamaño cercano al de en un plano americano, se ha introducido otro elemento que atrae ligeramente la atención: Frida tiene un cigarro encendido en la mano. Estas fotografías portan formas regulares, equilibradas, y están perfectamente enfocadas. Son tan nítidas que es posible observar la trama y textura de la ropa de la artista.

Pasando al nivel compositivo, las tres carecen de profundidad de campo, exceptuando, como se ha señalado, la tercera imagen, donde se aprecia, al fondo, un exterior. Por la si-

69. Hayden Herrera precisa que la breve estancia de Frida en Ciudad de México fue de tan sólo cinco semanas. El 21 de octubre de 1932, regresa a Detroit donde la esperaba su esposo Diego Rivera (2007: 205).

metría y equilibrio de estas composiciones tampoco se percibe una excesiva tensión. Simplemente en la segunda fotografía la cabeza de Frida está ligeramente ladeada, el rostro no aparece totalmente frontal y se muestra una parte del perfil de la artista quedando la perfecta línea de su pelo en la sección derecha de la imagen mientras ella sigue mirando al objetivo. Por otra parte, el *rebozo*⁷⁰ que cubre sus hombros en la tercera imagen deja su brazo izquierdo al descubierto y se hace más evidente el cigarro que sostiene. Estos pequeños detalles rompen ligeramente el total equilibrio de la composición, su simetría y distribución de pesos y hacen algo más dinámicas unas escenas con una organización interna, a priori, muy estática. El espacio de la representación descontextualiza explícitamente su figura: apenas hay alusiones a una referencia espacial destacable más allá de una estancia o estudio y un exterior poco reconocible. A pesar de ello, el espectador no se siente desubicado pues en estas imágenes no se busca situar a la artista en ningún lugar específico: es su rostro el que cobra mayor trascendencia en la imagen.

Algo similar sucede si atendemos al tiempo de la representación. Ninguna de las tres fotografías subraya la captura de un instante, tampoco insinúan efectos de duración, sino que, más bien, se observan tres escenas preparadas para ser fotografiadas: el estatismo de Kahlo, su postura corporal, los brazos cruzados y su mirada directa al objetivo hablan de la organización de tres momentos compuestos para el evento fotográfico. Sólo la tercera fotografía, con el cigarrillo consumiéndose, podría servir al espectador como ligerísima, pero evidente, referencia temporal: la fotografía se ha tomado *mientras* se consumía el cigarro. La atemporalidad de unas tomas muy similares entre sí (que será reforzada, a lo largo de los años, cuando sigan apareciendo composiciones parecidas) remite a cierto valor constante en la imagen. Es decir, la repetición de las características apuntadas irán transluciendo una continua *forma de estar* de la artista en sus propias fotografías, algo que, ya en estas tres imágenes, apunta a una ligera suspensión temporal. Kahlo *está de esta manera* en muchas fotografías. Podría

70. El *rebozo* es una “especie de chal o mantilla o capa que usan las mujeres para cubrirse la cabeza, el cuello y los hombros y para envolver en él a un niño (y así cargarlo). Es complemento indispensable del traje de china poblana.” (Gómez de Silva, 2004: 193). Con esta palabra se denomina en México a un manto como el que lleva la artista en la imagen.

parecer que insinúa *ser* así imponiendo cierta “autoridad del parecido” (Brillant, 2011). En adelante, la artista usará esta sencilla retórica, precisamente, para reflexionar y problematizar algunas características constitutivas de la disciplina fotográfica y del género del retrato.

La puesta en escena, tal y como se apreciaba en otras imágenes, se reduce a unos escasos elementos estrechamente relacionados con su pose y caracterización. Las tres fotografías muestran tempranamente un tipo de posado muy común en el trabajo gráfico de Kahlo⁷¹ quien compuso a lo largo de toda su producción escenas como las que ahora se analizan, con los cambios propios de las diversas etapas creativas que protagonizó: situada frontalmente delante de la cámara con una postura franca y directa, se centra la atención en el rostro como “unidad estética en sí misma” (Simmel, 2011: 10, original de 1901) gracias al marcado corte del plano y, más concretamente, se destacan sus ojos. Frida fija su mirada de manera evidente en el centro del objetivo traspasando, así, la *cuarta pared fotográfica* e interpelando a quien observa la imagen. Mira a un potencial espectador que queda incluido en el encuadre. Frente a unas fotografías que podrían parecer muy descriptivas, Frida empieza a romper, a fuerza del mismo gesto repetido una y otra vez, la transparencia enunciativa de la imagen y se propone para el escrutinio del espectador que, en muchos de los casos, es ella misma. Los recursos expresivos más significativos de estas fotografías se centran en el propio estatismo de Kahlo que construye unas imágenes contenidas, casi retenidas, en el encuadre.

Tal y como se han dispuesto las imágenes en este trabajo, parece que Kahlo se viste y se caracteriza cada vez “más mexicana”.⁷² Es decir, observamos elementos que nos permiten de-

71. Con anterioridad me he detenido en unos retratos capturados por Manuel Álvarez Bravo y el propio Guillermo Kahlo en 1927 y 1929, respectivamente (Imágenes 19 y 20). Además de estas dos imágenes, existen otras anteriores a estos tres retratos fechados en 1932 que tienen una estrecha relación formal con ellas. En todas estas fotografías, y en muchas otras, la artista repite el mismo gesto y la fijación fotográfica de su rostro es muy similar en casi todos sus retratos.

72. Pasados los años, se observa cómo Frida usa con mayor asiduidad un tipo de prendas y complementos de tradición indígena. En su análisis sobre la noción de mexicanidad en Kahlo, Patricia Mayayo apunta que: “Las fotos de la época nos muestran a una Frida que se aferra, desesperadamente, a su imagen de estandarte mexicano, exagerando los tocados, abusando de los anillos y pendientes, ampliando el abanico de prendas indígenas” (2010: 136). Mayayo se refiere con estas palabras a las fotografías que se conocen de la artista desde los años cuarenta y no a estos tempranos retratos. Pero gracias a estas fotografías de 1932 se aprecia el uso que hacía Frida de pren-

ducir unas coordenadas espacio-temporales a pesar de las escasas referencias a un espacio o un tiempo muy concretos. Por ejemplo, en dos de las imágenes lleva prendas y abalorios con claras reminiscencias indígenas y, también, en uno de los retratos posa con su tradicional trenzado. Une a esta ropa y joyas otros componentes como el carmín de sus labios, el cigarrillo o el sencillo peinado de las dos primeras fotografías en las que no se aprecia influencia prehispánica alguna. Kahlo utilizaba con frecuencia prendas pertenecientes a la tradición indígena de México combinadas con otros complementos de clara procedencia occidental. Por eso, dichos complementos quedan, en estos casos y por el momento (sin que por ello pierdan su valor en la fotografía), subordinados al gesto repetido de la artista que parece atravesar cada una de estas imágenes y abordar, de frente, una determinada transformación: con estas fotografías, Frida no se acoge a la noción de *reflejo especular*, sino que prácticamente construye *puestas en cuadro fotográficas*. La certificación de la existencia que a priori le aseguran un medio (el fotográfico) y un género artístico (el retrato) deben ser analizadas con mayor detenimiento.

2.2.1. El rostro retratado de Frida Kahlo. Del reflejo especular a la representación fotográfica

El retrato se inserta en una tradición gráfica que se remonta al comienzo de la representación humana distinguiendo, evidentemente, numerosas etapas hasta llegar a nuestros días (Castillo Parra, 2008: 47-52).⁷³ Esta evolución revela no sólo diferentes maneras de representar al individuo por medio de diversas disciplinas plásticas, sino también múltiples concepciones históricas de la noción de sujeto. La necesidad de plasmar el cuerpo humano mediante diversas herramientas representacionales sigue siendo una constante que responde a una serie de funciones tradicionalmente cubiertas por la retratística. La identificación de

das y complementos como los descritos desde comienzos de los años treinta. Más adelante se profundizará en la reflexión que propone la artista sobre la identidad nacional usando para ello su vestuario. Para mayor información sobre los usos del vestido en Frida se recomienda la consulta de Rosenzweig y Rosenzweig, 2007.

73. Para más información sobre la historia del retrato se recomienda la consulta de Francastel y Francastel, 1978 y Azara, 2002.

un sujeto, la rememoración, la idealización por parte de aquel que retrata o la satisfacción de cierto narcisismo del retratado, habrían sido satisfechas gracias a este género. Pero algunas de estas funciones se ven profundamente modificadas en la actualidad tras la aparición de disciplinas como la fotografía y de las variaciones en la concepción de un sujeto resultado de múltiples relaciones sociales e históricas: el retrato ya “no es una anotación fiel de una experiencia visual, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones” (Gombrich, 2002: 78).⁷⁴ De igual manera, John Berger ha abordado los cambios acaecidos en el seno de la retratística. Tal y como explica en uno de sus numerosos acercamientos al género: “Puede que todavía nos basemos en el *retrato* para identificar a una persona, pero ya no para explicarla o contextualizarla” (2006: 31). A pesar de estas variaciones, se insiste en la identificación de dos pilares teóricos del género. En su aproximación al retrato, Galiennie y Pierre Francastel apuntan lo siguiente:

“El *retrato* —leemos en la *Encyclopedia Britannica*— es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro. (...) Esta definición, aun corregida así, no nos satisface; omite todo lo vivo y lo múltiple que se desliza en el retrato y silencia toda la variedad de sentidos adicionales con que se ha impregnado en épocas ya pasadas la palabra y la cosa.” (1978: 9).

De estas palabras pueden deducirse los dos postulados persistentes en el estudio de la representación humana referidos en el párrafo precedente. Primero, el llamado problema de la referencialidad que se articula en el retrato como la alusión a un referente externo a la representación el cual parecería imponer su autoridad del parecido y que, en cualquier caso, se “colaría” en la exégesis de la imagen. Esto mermaría, a priori, el valor del retrato como representación para subrayar un cierto don especular: el retrato se entendería como reflejo de un sujeto. Y segundo, estrechamente relacionado con esta remisión referencial, se

74. Un ejemplo de cómo el retrato (fotográfico, principalmente) ha ido abandonando cometidos iniciales como el de la identificación del sujeto para posicionarse cerca de una labor política, puede consultarse en la antología de proyectos de Ewing, 2008. En este volumen, William A. Ewing parte del trabajo de la artista Barbara Kruger *Your body is a Battleground* (1989) y presenta numerosas propuestas artísticas centradas en la reflexión sobre la identidad del ser humano.

plantea qué parte de ese referente habría sido capturada en la representación y transmitida al espectador. Ambos pilares teóricos constituyen una parte consustancial de la definición del género y muestran cómo esta práctica parecería oscilar entre diversos extremos: por una parte, el retrato como reflejo de un sujeto (espejo que nos devuelve su imagen) o como representación del mismo (composición plástica); y, por la otra, el retrato como transmisor de la apariencia de un modelo (de su fachada corporal) o, por el contrario, como imagen que logra recoger parte del estatuto psíquico del modelo interpelando al espectador para que deduzca cuestiones sobre el referente retratado más allá de la mera apariencia.

La aparición de la fotografía parece zanjar durante un tiempo la citada problemática de la referencialidad con su aparente génesis mecánica y automática que culmina el “paradigma epistemológico occidental basado en la visión” (Ribalta, 2011: 141). En los albores de la práctica fotográfica, este medio parecía ofrecer unas imágenes más icónicas que indiciales.⁷⁵ Pero pronto se entiende que la imagen fotográfica es también un lenguaje codificado sin que por ello deje de contener, en algunos casos, un alto grado de iconicidad y resurgen las complicaciones teóricas que atañen directamente al género del retrato.⁷⁶ No obstante, el retrato fotográfico ha quedado consagrado para muchos, como una representación demasiado icónica que viene a apuntalar ciertos valores especulares presentes en la propia etimología del retrato. En su estudio sobre este género, el profesor Stefano Ferrari ha trabajado minuciosamente la definición de la palabra “retrato”. Ferrari aclara:

“*Retrato* deriva del latín *traho* o tirar línea en su doble acepción *retraho*, que ha derivado en italiano como *ritratto*, y *protraho*, en inglés *portrait*, en francés *portrait*, en alemán *porträt*, en ruso *portret*. Los términos son la expresión de una bipolaridad constituida, por una parte, de la repetición de la idea del objeto retratado, re-

75. Cuando críticos como Baudelaire expresaban su negativa a considerar la fotografía como una manifestación artística, cargaban al medio, sin pretenderlo, de un valor icónico que posteriormente fue muy matizado (1996: 229-233).

76. En su análisis sobre el acto fotográfico, Dubois explica pormenorizadamente la importante evolución sufrida en el seno de la teoría fotográfica que permitiría entender esta disciplina no tanto como un icono, sino como un índice. Dice Dubois: “La foto es ante todo index. Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo).” (1986: 51).

traho, y por otra, en cambio, de una idea que podríamos definir como significativa del retrato, *pro-traho*, *estar en el lugar de una cosa*. Por un lado tenemos *re-traho* como repetición que estará en la base de la idea del retrato como copia; y por el otro *pro-traho*, *estar en el lugar de otra cosa*, que llama a la idea del retrato como sustituto del ausente. Todavía en el latín clásico *re-traho* tiene un sentido muy concreto de *conducir dentro/hacia* (por ejemplo, del ejército), *mantener*, *retener* (por ejemplo, un prisionero); pero significa también *salvar*, *preservar*, *reconducir*, *hacer retener*. El participio *retractus* alude a *retirado*, *remoto*, *lejano*. El significado de *pro-traho* es también muy interesante: encontramos *sacar fuera*, *guiar*, *hacer salir*; pero también *destapar*, *descubrir*, *desvelar*. Estos significados pueden contribuir sobre todo a señalar el elemento sintético del término que es un *sacar fuera* del cuerpo de la imagen, un *hacerla salir* -como si entonces la imagen o aquello que el retrato debe hacer emerger fuese una cosa interna, quizás implícita: y de ahí el sentido de *destapar*, *descubrir*, *de revelar*.” (2004: 195).⁷⁷

Esta pormenorizada evaluación del vocablo permite deducir una cuestión latente en dicho término: un retrato apunta tanto a la idea de retener en su interior (una presencia, un sujeto que se “cuela” en la representación), como al desvelamiento o descubrimiento a través de esa representación (de un “algo más” que la simple apariencia). Ambas nociones, que a simple vista pueden parecer contradictorias, confluyen y conviven en la práctica retratística desde sus más tempranos orígenes, señalando claramente los dos problemas teóricos reseñados en este análisis. Pues bien, el retrato fotográfico parecería heredar estas referencias (ambos significados) gracias a unas imágenes, las fotografías, entendidas la mayoría de las veces más como el reflejo especular coagulado de un sujeto que como composiciones or-

77. Traducción de la autora, en el original en italiano: “*Ritratto* deriva dal latino *traho*, tirar linee nella sua doppia occorrenza retraho che ha dato l’italiano *ritratto* e *protraho* che ha dato l’inglese *portrait*, il francese *portrait*, il tedesco *Porträt*, il russo *portret*. I termini sono l’espressione di una bipolarità costituita da un lato da un’idea ripetitiva di oggetto ritratto, re-traho e dell’altro, invece, da un’idea che potremmo definire segnica del ritratto, pro-traho, *stare al posto di*. Da un lato avremo *re-traho* come ripetizione che starebbe alla base del ritratto come copia; e dell’altra *pro-traho*, *stare al posto di qualcos’altro*, che si richiama all’idea del ritratto come sostituto dell’assente. E ancora nel latino classico *re-traho* è inteso in senso molto concreto come *ricondere indietro* (per es. delle truppe), *ritenere*, *trattenere* (per esempio, un prigioniero); ma significa anche *salvare*, *preservare* e anche *ricondere*, *far ritenere*. Il participio *retractus* vale *ritirato*, *remoto*, *lontano*, I significati di *pro-traho* sono anch’essi molto interessanti: troviamo infatti *trarre fuori*, *condurre*, *far uscire*; ma anche *svelare*, *scoprire*, *rivelare*. Questi significati possono contribuire a segnalare soprattutto l’elemento sintetico del ritrarre, che è appunto un *trarre fuori* dal corpo l’immagine, un *farla uscire* - come se dunque l’immagine o quello che il ritratto deve fare emergere fosse qualcosa di interno, magari di nascosto: ed ecco allora il senso dello *svelare* dello *scoprire*, del *rivelare*.”.

questadas. La “metáfora especular” (Stoichita, 2011: 311) propia de la cultura occidental, cultura ampliamente basada en la semejanza, habría pasado de la pintura a la fotografía con singular facilidad. Dicha disciplina, además, la habría encumbrado a su máxima expresión.⁷⁸

Sumado a esta insistencia referencial proveniente de la fuerza especular que portan los retratos fotográficos y de la señalada autoridad del parecido, se encuentra el segundo problema: ¿qué parte de ese referente viene a representar el retrato? O, dicho de otro modo: ¿puede la representación de un rostro “comunicar el alma del cuerpo mostrado” (Simmel, 2011: 27)? Esta vía de análisis apunta, explícitamente, a la idea que sostiene que un retrato no sólo puede congelar la fachada de un determinado modelo, su rostro, sino también recoger *algo más* que el cuerpo del sujeto en cuestión. Parece requisito de una imagen, precisamente para ser considerada un retrato, la alusión a cierto ingrediente psicológico del retratado. Algunos autores consideran que el retratista debe tener la capacidad de traspasar la apariencia de su modelo y revelar su esencia, debe hacer gala de una suerte de genio, en el sentido neoplatónico del término (Gombrich, 1993: 99).⁷⁹ Esta supuesta cualidad del retrato acompañará toda una mística de la representación del rostro humano.⁸⁰ Pero, conviviendo con la aparente obligación del género de retener un componente psicológico, se aprecia también su precariedad para tal menester. John Berger se hace eco de esta problemática latente en la teoría del retrato y explica cierta imposibilidad del género para representar algo más que un rostro: “Los retratos de la antigua Roma y del antiguo Egipto no nos sorprenden por su percepción psicológica, sino porque nos muestran lo poco que ha cambiado el rostro humano” (2006: 21). Existe, por tanto, una disputa entre la apariencia y la esencia inscrita en la práctica retratística.

78. André Bazin describió este fenómeno con las siguientes palabras: “la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión por el realismo.” (1999: 26).

79. La propuesta del filósofo francés Jean-Luc Nancy sobre el retrato gira en torno a este postulado. Dice Nancy: “La identidad del retrato está toda en el retrato mismo. La *autonomía* formal de la figura compromete nada menos que la autonomía del sujeto que se da en ella y *como* ella (...) la persona *en ella misma* está *en* el cuadro” (2006: 27). Nancy articula la relación entre retrato y retratado en tres tiempos a través de la frase: “el retrato (me) semeja, el retrato (me) evoca, el retrato (me) mira” (2006: 36).

80. Pueden consultarse afirmaciones similares a esta y pronunciadas por fotógrafos tan dispares como Diane Arbus, Edward Weston, W. Eugene Smith, Bill Brandt, Cartier-Bresson, Paul Strand o Richard Avedon en Schnaith, 2011: 148-153.

Una parte fundamental del retrato parece transmitir especialmente esta bipolaridad teórica. El rostro del modelo en el retrato es considerado la unidad que portaría la suficiencia del parecido, el elemento de identificación del referente. Pero también el espacio donde se puede transcender lo corpóreo, un “residuo teleológico”, el “lugar de la materialidad de las diversas afectividades políticas, sociales y psicológicas” (Barrios, 2011: 205). Para algunos autores la fisionomía de la persona queda concentrada en esta porción de su cuerpo la cual, a priori, porta un mayor número de rasgos identificativos y revela características psicológicas. El rostro, bajo las premisas anteriormente descritas, comienza entonces a soportar el peso de la sobrecodificación en el retrato y a revelarse, precisamente por esto, como un lugar privilegiado en la representación.⁸¹

Así, el retrato es un género en el que, paradójicamente, conviven todas estas constataciones: ha sido entendido como el claro reflejo de un sujeto, pero también como una particular representación e interpretación gráfica. En él se plasmarían algunas de las características físicas de un modelo pero, además, podría capturar ciertos componentes psicológicos del retratado. En todas estas aproximaciones teóricas se entiende que el retrato mantiene ciertos vínculos con el sujeto que trascienden su representación. Es por ello que este género se ha utilizado con profusión para abordar la reflexión sobre el sujeto, para escrutar al retratado.

Tras la identificación de estos pilares teóricos del género volvamos a las tres fotografías de Kahlo. Estas imágenes son el punto de partida de una forma de posar de la artista que se repetirá en numerosas ocasiones a lo largo de toda su producción gráfica. Se recuerda que

81. En algunas ocasiones se ha cuestionado que una imagen sólo pueda ser considerada un retrato si muestra un rostro. Por ejemplo, en su análisis sobre la pintura de Kazimir Malévich *Autorretrato en dos dimensiones* (1915), Pascal Bonafoux sostiene que incluso sin incluir el rostro del pintor, esta pintura puede considerarse un autorretrato (2004: 24). El lienzo en cuestión está compuesto por un trapecio azul, un rectángulo negro, un rectángulo beige y un círculo marrón sobre fondo blanco. Bonafoux, que conoce las nuevas categorías y prácticas de la retratística del siglo XX, identifica esta obra como una “ausencia”, pero en ningún caso niega su valor como autorretrato manifiesto del artista. Muchos otros ejemplos de retratos que han problematizado explícitamente el género (como rostros en sombra, sustituciones de la identificación del artista con su rostro por la identificación con otras partes de su cuerpo o con los colores y formas característicos de su obra, etc.) pueden encontrarse ordenados temáticamente en Bonafoux, 2004.

Frida aparece en el centro de un encuadre que recorta artificialmente su busto y centra el interés en su rostro. Mira directamente a la cámara con gesto serio y posa sobre unos fondos generalmente lisos que no distraen la recepción de la fotografía. Pero no estamos ante el mero reflejo especular de la artista donde prime la transparencia enunciativa y se imponga exclusivamente su incuestionable parecido. En estas fotografías, Kahlo utiliza la retórica del retrato, de cierta imagen ortopsíquica,⁸² no sólo para certificar su presencia, para identificarse, documentar su existencia o mostrar su rostro, sino, sobre todo, para componer unas representaciones. Frida escoge una de las disciplinas sobre las que más ha recaído el peso de la huella- y me refiero a la fotografía- para construir incansablemente, para poner en cuadro, unos retratos que utiliza principalmente para codificar su representación, para construir y estilizar su imagen, para crearse como instancia gráfica.

En algunas ocasiones, la artista fuerza esta retórica. Una de las copias que se conocen del segundo retrato (Imagen 28)⁸³ tiene una anotación de la que se deduce que esta fotografía fue enviada a una tercera persona. “De tu amiga que está muy triste”, dice la breve inscripción. Parece que la persona a la que Kahlo envió la imagen es Isabel Campos, amiga de la infancia (Carpenter, 2007: 42). Pero antes de enviar la estampa, la artista dibuja unas lágrimas en la superficie de su rostro terminando de esta forma su representación. Esta sencilla codificación del sentimiento (alejada de la compleja iconografía que Kahlo usó en muchas de sus pinturas) garantiza que el nuevo receptor pueda comprender sin mayores problemas su representación. Frida facilita, de esta forma, el acceso y el escrutinio de sus imágenes, re-codifica por medio del uso de diversas técnicas las dos funciones sistemáticamente latentes en su obra fotográfica: primero, aprovecha el evento fotográfico para experimentar con este

82. Una imagen ortopsíquica se define como: “Una imagen con algo de ejemplar (...) un retrato prototípico como se esperaría culturalmente” (de Diego, 2006: 24). En palabras de Harry Berger: “imágenes de una correcta *psyche*, alma y personalidad” (1994: 94). Traducción de la autora, en el original en inglés: “images of correct *psyche*, soul or personality” .

83. Existen al menos dos copias de esta misma fotografía. Una de ellas, publicada entre otros autores por Vicente Wolf (2010: 27), aparece sin la inscripción y las lágrimas pintadas por la artista. Pero otra, que podemos consultar también en el catálogo *Frida Kahlo. La gran ocultadora* reseñado en la bibliografía, ha sido retocada (pintada y escrita) por la artista.

tipo de posados y construir unas imágenes, para representarse, en suma; y, seguidamente, interpela a un espectador que en muchas ocasiones es ella misma⁸⁴ fomentando un cierto escrutinio y, qué duda cabe, una reflexión sobre su propia corporalidad a partir de sus representaciones gráficas.

2.2.2. Autorretratos disparados por otro

Los tres retratos de la artista fueron tomados, como se señalaba al comienzo del apartado, por el padre de Frida, Guillermo Kahlo. Frida se situó delante del objetivo y en ningún momento disparó la cámara. Este hecho debe ser tenido especialmente en cuenta para explicar dónde residen las constantes autorales de la artista en unas imágenes que, por una parte, surgen de una tecnología a la que tradicionalmente se le ha achacado un automatismo fundacional y una cualidad mecánica y, por otra, requieren de la participación de una segunda instancia creadora: el fotógrafo.

Desde su invención, la fotografía ha sido considerada una disciplina mediada mecánicamente. En las definiciones tempranas del medio fotográfico, se habla de una técnica casi transparente, capaz de controlar la inconmensurable realidad. El invento fotográfico se asienta, podría decirse, en la promesa del ilusionismo empírico, objetivo e icónico propio del siglo XIX. Por ejemplo, Niépce habla de “una reproducción automática por la acción de la luz” (en González Flores, 2005: 100).⁸⁵ Esta idea, que acompaña la descripción teórica de la disciplina casi hasta nuestros días,⁸⁶ hizo recaer el peso autoral, paradójicamente, en una máquina. La

84. Quisiera recordar que muchas de estas fotografías fueron regaladas a amigos y conocidos de la artista, pero esto no invalida la hipótesis de que la artista llevara a cabo estos actos fotográficos para su propia experimentación y su posterior análisis.

85. La cita pertenece al texto clásico de Joseph Nicéphore Niépce *Memoire on the Heliograph*.

86. Numerosos movimientos fotográficos han basado su credo teórico en la consideración de la fotografía como el medio que permite la captura fiel de la realidad. El temprano documentalismo, f64 o la Nueva Objetividad, con las particularidades propias de cada una de estas corrientes, sostienen que la fotografía se define por su objetividad a la hora de producir imágenes. El tradicional enfrentamiento entre pictorialistas y puristas (“Pictorialismo o purismo: la eterna controversia” –Fontcuberta, 2007: 26-39-) puede reflejarse en la siguiente declaración, fechada en 1950, del fotógrafo Edward Weston: “lo que yo registro no es una interpretación, mi idea de lo que la

cámara de fotos era entendida como una “herramienta mecánica y automática, maqueta epistemológica, aparato de observación y torre de control, [que] constituye así la más perfecta manifestación de los valores de la Visión Objetiva” (González Flores, 2005: 125).

En las primeras décadas del siglo XX se pone en entredicho esta suerte de axioma de la teoría fotográfica. A partir de entonces, la autoría fotográfica pasa de la máquina al hombre. La legitimación del medio, su reivindicación como lenguaje que se impone a una alta intervención de la técnica, se produce al constatar una evidencia: existe alguien que maneja el artefacto fotográfico. Es decir, alguien controla los frutos de la disciplina tras el dominio previo de la técnica fotográfica. Este trasvase introduce en el imaginario fotográfico la existencia de una cierta gramática de la imagen, de una sintaxis operada por quien domina el aparataje fotográfico. Dicho fenómeno fue detectado y explicado pormenorizadamente por el filósofo alemán Walter Benjamin en uno de los escritos que más ha influido en la teoría fotográfica desde entonces.⁸⁷ En *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Benjamin dice: “En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo.” (1989: 19, original de 1936).

Si bien este dictamen introduce en el debate muchos otros parámetros que conformarán la definición de la fotografía desde principios del siglo XX, de las palabras del filósofo alemán se puede deducir una idea a tener especialmente en cuenta en este momento: la imagen fotográfica no es el fruto exclusivo de una tecnología. Gracias al medio fotográfico se libera

naturaleza *debería* ser, sino una revelación: un absoluto e impersonal reconocimiento del sentido de las cosas” (en Fontcuberta, 2007: 35-36).

87. Es de rigor señalar que años antes algunos teóricos y profesionales del medio ya sostenían que los fotógrafos debían ostentar la autoría del texto fotográfico. En 1889 el fotógrafo Peter Henry Emerson publicó lo siguiente: “Otros críticos han presentado sus objeciones a la fotografía y las discutiremos brevemente. Se ha dicho: *Una fotografía muestra el arte de la naturaleza en vez del arte del artista*. Esto es pura tontería, pues puede aplicarse el comentario a todas las bellas artes por igual. La naturaleza no salta dentro de la cámara, se enfoca, se expone, se revela y se positiva. Por el contrario, el artista, usando la fotografía como medio, escoge su tema, selecciona los detalles, generaliza el conjunto, como hemos demostrado, y así presenta su visión de la naturaleza. Esto no es copiar ni imitar a la naturaleza, sino interpretarla, que es todo lo que puede hacer un artista, y el nivel de perfección depende de su técnica y de sus conocimientos sobre esta técnica.” (citado en Fontcuberta, 2007: 75).

la mano del operador como eje de su creación y el ojo (un determinado punto de vista, se entiende) se convierte en el elemento central para la configuración de una imagen. Se aprecia un desplazamiento de la autoría fotográfica en la siguiente dirección: de la máquina a su operador o, más concretamente, al que *mira*, a aquel que impone su *configuración del mundo*.⁸⁸ Este particular movimiento, la incuestionable presencia del fotógrafo como ente creador de la imagen, complica (eclipsa más bien) la identificación de las constantes autorales que, de igual manera, pueden encontrarse en el texto fotográfico emanadas no ya de sus autores empíricos (de los fotógrafos), sino de otras instancias igualmente presentes en la construcción de la imagen. Me refiero, por supuesto, a aquellos sujetos que aparecen en la fotografía, aquellos que posan intencionalmente delante de la cámara.

Por lo tanto, la función autoral fotográfica, ese modo de ser en el discurso, habría sido identificada, principalmente, con las particularidades propias de quien maneja la cámara. Las marcas del fotógrafo, sus huellas en las fotografías, inhibirían cualquier otra presencia significativa en las imágenes. Lejos de abordarse los problemas que desde su aparición planteó la disciplina fotográfica para nociones tan arraigadas en el estatuto cultural de Occidente como la propia autoría (articulada, básicamente, a través de la identificación con un sujeto empírico hasta el momento en que empieza a valorarse la utilidad del autor textual), se consideró que el trasvase autoral se producía, exclusivamente, de la máquina a quien la manejaba, a quien miraba.⁸⁹ Pero la fotografía, como estamos viendo, permitirá cuestionar muchos de

88. No todas las lecturas del influyente texto de Benjamin han interpretado de la misma manera esta cuestión. En su ensayo sobre la noción de reproducción fotográfica acuñada por el filósofo alemán, el historiador de la fotografía Michel Frizot considera incuestionable la “obligación instrumental” de este medio. Es decir, incluso con la ruptura identificada por Walter Benjamin (de la mano al ojo, podría decirse), es la máquina (el instrumento tecnológico fotográfico) aquello que protagoniza la verdadera revolución planteada por la fotografía. Dice Frizot: “En realidad, al repudiar la mano se beneficia al instrumento y no al ojo, y de hecho es el instrumento fotográfico el que *produce* (una imagen) independientemente de la mano (y del ojo), e inaugura la ruptura entre la mano y el instrumento, el dibujo y la fotografía, que condiciona la revolución estética –y sociológica– originada por la fotografía” (2009: 256). Creo que la interpretación de Frizot es adecuada, pero también sostengo que el salto cualitativo detectado por Benjamin hace recaer la autoría de la imagen en el operador que maneja el instrumento fotográfico, en aquel que *mira* a través de la cámara.

89. En el citado estudio sobre el retrato, el comisario William A. Ewing se refiere al fotógrafo Nadar como aquel que está “situado (...) en el lado del objetivo que confiere el poder” (2008: 16). Creo que este calificativo revela el arraigo que aún tiene en la teoría fotográfica la idea de que el fotógrafo es el agente que ostenta el poder en la

estos pilares.⁹⁰ Y ese es, precisamente, el escenario donde se desarrolla una parte del trabajo fotográfico de Frida Kahlo.

Como se ha señalado anteriormente, se pueden identificar una serie de constantes en el posado fotográfico de la artista. Estas coincidencias morfológicas, compositivas y enunciativas de la imagen se repetirán en los retratos donde Frida posa imponiendo su voluntad discursiva frente a la cámara de diferentes fotógrafos y en diferentes años, es decir, a lo largo de toda su trayectoria artística. El corte del plano, su disposición corporal ante el objetivo, la dirección de su mirada, la configuración hierática de su rostro deben ser tenidas especialmente en cuenta en su obra fotográfica como herramientas de construcción de unos determinados textos visuales.⁹¹ Por medio de estos rasgos recurrentes en las imágenes donde aparece la artista (todos ellos elementos que, curiosamente, parecen responder a las necesidades canónicas de los retratos fotográficos decimonónicos aptos para la identificación),⁹² se observa la particular manera de Kahlo de utilizar el medio y forzar así las cualidades identificativas achacadas a la fotografía. Lo dicho por Barthes a propósito del posado fotográfico puede ser de gran ayuda aquí:

“Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera ser, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte (...) No ceso de imitarme (...) No soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente

captura de una imagen.

90. Benjamin también apuntó las complicaciones que la invención de la fotografía implicaba para la teoría de la imagen y de la representación. Dice: “En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo)” (1989: 32). Para una mayor conocimiento sobre esta y otras cuestiones estudiadas por Benjamin se recomienda la consulta de Maura, 2013.

91. Muchos lienzos de Frida tienen rasgos compositivos similares a estos. Florian Steininger analiza los códigos visuales de los lienzos de Kahlo en relación a los códigos religiosos de imágenes sagradas. Esto le permite apuntar una cierta función icónica en los autorretratos de la artista (2010: 44-51). Además, Steininger señala la influencia que tiene el lenguaje fotográfico en los cuadros de Frida.

92. Francisco Reyes Palma describe los primeros daguerrotipos realizados en México señalando la serenidad y compostura de sus modelos e, incluso, subraya su “carácter escultórico y atemporal” (1989: 7). Reyes Palma concluye que: “A partir de entonces y a todo lo largo del siglo XIX, el sujeto principal de la fotografía será la inmovilidad” (1989: 7). Para más información sobre la daguerrotipia en México se recomienda la consulta de Casanova y Debroise, 1989.

devenir objeto” (1998: 45-46).⁹³

Según Barthes el modelo sufre al ser fotografiado un proceso de objetualización y será utilizado, por una parte, como vía de exhibición de las cualidades creativas de un fotógrafo que es concebido como el creador de la imagen. Pero, por otra parte, se contempla la posibilidad de que el propio sujeto se use así mismo como medio para operar una transfiguración a través la fotografía. Pues bien, esta segunda idea instrumental del modelo es la que Kahlo estaría trabajando en estas imágenes. Cuando Frida posa delante de la cámara de Guillermo Kahlo (en este caso), lleva a cabo una de las operaciones más frecuentes de su producción gráfica: toma su imagen como materia prima con la que construir sus propias representaciones. La imagen de Frida, de nuevo su apariencia presentada de una determinada manera frente a la cámara, se revela como la huella autoral, como la particularidad impresa en muchos de los textos fotográficos de la artista. Ese posado, su continua disposición y la construcción de su propia apariencia fotografiada, es la principal constante autoral de estos retratos. No obstante, hay que considerar que una de las cualidades diferenciales de esta labor de la artista es que su estilema se relaciona, estrechamente, con su corporalidad, con una dimensión estética del cuerpo. Federica Muzzarrelli explica este punto de la siguiente manera:

“El acto de performance fotográfica parece nacer de un deseo de ostentación de un sujeto, de afirmar de manera obstinada que se está en el mundo, que se quiere contar, por medio de una acción simbiótica que jamás separa la creación de la investigación del cuerpo.” (2009: 17).⁹⁴

Mediante la ostentación de su cualidad como modelo que actúa en sus propios posados,

93. Estas palabras de Barthes están en la base de la siguiente afirmación de la historiadora Amelia Jones: “El sujeto asume una máscara para convertirse en un ser fotografiable – para poder ser *visto*- y en este camino, el sujeto posa *como un objeto para ser un sujeto*” (2002: 959). Traducción de la autora, en el original en inglés: “The subject (...) assumes a mask in order to become photographable –in order to be *seen*- and in this way, the subject poses *as an object in order to be a subject*”.

94. Traducción de la autora, en el original en francés: “Chaque acte performatif photographie semble naître du désir d’ostentation d’un sujet, d’affirmer obstinément qu’il est a un monde, qu’il veut le raconter, dans une action symbiotique qui jamais ne sépare la création de la recherche du corps.”.

Kahlo propone en su trabajo fotográfico una continua auto-observación. Así, para firmar sus retratos, no sólo escoge la pintura, también elige con frecuencia, y no de manera accidental, dos elementos muy cercanos a ella: la fotografía y su propio cuerpo. Esta particular elección la sitúa, además, como miembro de un linaje de creadoras que utilizando ambos elementos recuperan territorios tradicionalmente vetados a la mujer, tales como el dominio activo de su cuerpo (Muzzarelli, 2009: 8-9). Si bien este punto será tratado en profundidad en otro apartado de esta investigación, conviene adelantar que esa “tecnología de la corporalidad”,⁹⁵ puesta en práctica mediante otra tecnología de inusitada fuerza como la fotográfica,⁹⁶ define la huella autoral de Kahlo en estas imágenes.

2.2.3. Ritualidad retratística. La repetición del gesto

Esto tres retratos han servido para desarrollar la argumentación precedente, pero no son las únicas imágenes donde Frida, valiéndose del medio fotográfico, define estrategias como las descritas. Existen otros retratos anteriores que guardan ciertas similitudes con estas imágenes y que fueron tomados por fotógrafos tan dispares como el propio Guillermo Kahlo (Imagen 20), Manuel Álvarez Bravo (Imagen 19) o Imogen Cunningham (Imagen 29). Asimismo, Frida seguirá trabajando a lo largo de todo su proyecto fotográfico en composiciones parecidas con estos y otros profesionales del medio, por ejemplo con Manuel y Lola Álvarez Bravo (Imágenes 30 y 31) o con Nickolas Muray (Imagen 32). Además, se conocen otras fo-

95. La historiadora Amelia Jones se ha referido en numerosas ocasiones a esta estrategia de uso del cuerpo como material de construcción visual utilizando la expresión “technology of embodiment”. Ante las dificultades de traducción del término y por las connotaciones religiosas que tendría una traducción literal, tal y como se explicó en la nota a pie de página número 64, he preferido usar la expresión “tecnología de la corporalidad” en vez de “tecnología de la encarnación”. De manera muy pertinente, Jones hace referencia a la imbricación del término con el medio fotográfico: “interpretarse a uno mismo a través de la fotografía significa representar la inestabilidad de la existencia y la identidad humana en un entorno altamente tecnológico y cambiante. El autorretrato fotográfico se vuelve, entonces, una tecnología de la corporalidad” (2002: 950). Traducción de la autora, en el original en inglés: “by performing the self through photographic means (...) play out the instabilities of human existence and identity in a highly technologized and rapidly changing environment. The self-portrait photograph, then, becomes a kind of technology of embodiment”.

96. Muzarelli se refiere a la consolidación de imaginarios que propicia la fotografía en los siguientes términos: “La fotografía vuelve las cosas concretas y duraderas, así pues creíbles.” (2009: 18). Traducción de la autora, en el original en francés: “La photographie rendra concrète et durable, et donc crédible.”.

tografías que pueden ser igualmente analizadas siguiendo estas pautas autorales a pesar de mostrar algunas diferencias básicas como planos más abiertos donde aparece casi todo el cuerpo de la artista (las fotografías tomadas con Guillermo Davila –Imagen 33-, Esther Baum Born –Imagen 24-, Leo Matiz –Imagen 34- o Dora Maar –Imagen 35- son una muestra de ello), los retratos en sus periodos de convalecencia (las fotografías tomadas por Juan Guzmán o Bernice Kolko –Imagen 36-) o aquellas escenas donde se introducen otros elementos en la imagen (destacan los retratos capturados por Lucienne Bloch –Imagen 37-).

Por tanto, no puede obviarse que la repetición de un evento fotográfico de estas características es uno de los elementos fundamentales de la propuesta creativa de Kahlo. La continua puesta en obra de la artista, que dispone una particular representación de sí misma en diversas imágenes, también es el resultado de la serialidad y repetición que permiten el medio fotográfico. En estas imágenes se observa una ritualidad retratística, entendida esta no tanto como la imposición de una costumbre, sino, fundamentalmente, como una predisposición a lo ceremonial por parte de la propia artista (Pavis, 1998: 404-406). Este rasgo revela cierto extrañamiento en su labor fotográfica y, además, deja entrever algunos de los mecanismos y el aparataje que componen la, a simple vista, sencilla toma fotográfica. La serialización en la tarea retratística de Kahlo, la repetición, la redundancia del acto, la re-escenificación de una determinada manera de aparecer frente a cámara (cuestión ésta que será abordada en el capítulo tercero de esta investigación) recuerda al estatuto performativo presente en sus fotografías. Además, dicha tendencia va desvelando un campo de sentido privilegiado en su actividad fotográfica: “La repetición, como se sabe, desajusta el significado habitual de las palabras y de los gestos y genera la irrupción de diferencias y de nuevos sentidos insospechados” (Ferrando, 2009: 27). En el caso que nos ocupa, lo insospechado se relaciona intensamente con el uso que hace la artista de los códigos retratísticos canónicos para subvertirlos.

Las numerosísimas fotografías que Frida construye re-escenificando los mismos rasgos también le brindan la posibilidad de reflexionar sobre la fenomenología de su propio ser. Es

decir, su imagen codificada bajo el uso de la disciplina fotográfica podría parecer poco subversiva para con los códigos dominantes de la época. Los retratos que ocupan estas páginas no se diferencian sustancialmente (en términos morfológicos o compositivos) de muchas otras imágenes pertenecientes al mismo periodo o incluso anteriores. Pero todos ellos portan los elementos necesarios para desenmascarar la artificialidad de su elaboración: no sólo vemos la particular manera de posar de Frida, sino que también ella se ha cuidado de repetir su acción y de hacerla capturar. Con este gesto, por medio de esta decisión fotográfica, Kahlo adelanta un fenómeno que seguirá apareciendo en posteriores propuestas artísticas. La multiplicación de unas representaciones que inevitablemente remiten a un referente apunta a cierta sustitución del propio referente por su imagen. Me explico: en su estudio sobre la desaparición referencial en el arte, Jean-Claude Seguin expone dicho fenómeno aplicado a las llamadas artes digitales, pero aludiendo a las prácticas artísticas anteriores caracterizadas por examinar la tensión existente entre referente y representación. En este contexto cultural, Seguin detecta la existencia de manifestaciones plásticas que han hecho del ingrediente repetitivo su rasgo fundamental provocando así un importante fenómeno: “La multiplicación, por no decir proliferación [de las representaciones], ha ido fragmentando hasta lo infinito el referente que se ha diseminado en sus infinitas representaciones” (2011: 86).⁹⁷ Kahlo no se mantiene al margen de esta estrategia artística, si algo hacen sus fotografías es, precisamente, explorar los nexos entre su representación y su referente. La insistente escenificación de sí misma que la artista lleva a cabo tiene como consecuencia una cierta fragmentación referencial. El referente empieza entonces a constituirse a partir de un corpus múltiple de imágenes. Esto puede relacionarse con la categoría de “la *star*” acuñada por Edgar Morin:

“La mitología de la pantalla se prolonga detrás de la pantalla, fuera de la pantalla. La estrella es arrastrada por una dialéctica del desdoblamiento y de la reunificación de la personalidad como, por otra parte, lo son el actor, el escritor, el político. Todo actor tiende a acentuar su desdoblamiento (usa un seudónimo) y al mismo tiempo intenta superarlo. El actor termina por desempeñar su papel en la vida y se vuelve

97. William A. Ewing identifica este fenómeno como el “nihilismo warholiano” (2008: 25) apuntando además a uno de los artistas que con mayor profusión trabajaron dicha estrategia: Andy Warhol.

un farsante. La estrella no es farsante; no desempeña un papel exterior a ella. Como las reinas vive su propio papel” (1964: 79-80).

A través de sus fotografías, Frida aborda la construcción de una instancia gráfica, pero también encara la exploración de un referente que no será entendido como algo estable, sino, más bien, como un ente fragmentado. Kahlo problematiza estas nociones hasta sacrificar la inmutabilidad del sujeto⁹⁸ para proponer a través del discurso fotográfico una reflexión sobre la complejidad identitaria y mostrar una de sus estrategias creativas más fértiles: gracias a estas tempranas fotografías, vemos cómo desdibuja la línea imaginaria entre su vida y su obra, entre un referente y su representación. Bajo estos parámetros, y mediante un juego escénico diferente, Frida también exploró las aristas de su filiación nacional.

98. Sobre la mutabilidad del sujeto en el arte se recomienda la consulta de Jones, 2006: 1- 24.

2.2.4. Anexo fotográfico



25. Frida Kahlo tras la muerte de su madre.
Guillermo Kahlo (1932).



26. Frida Kahlo tras la muerte de su madre 2.
Guillermo Kahlo (1932).



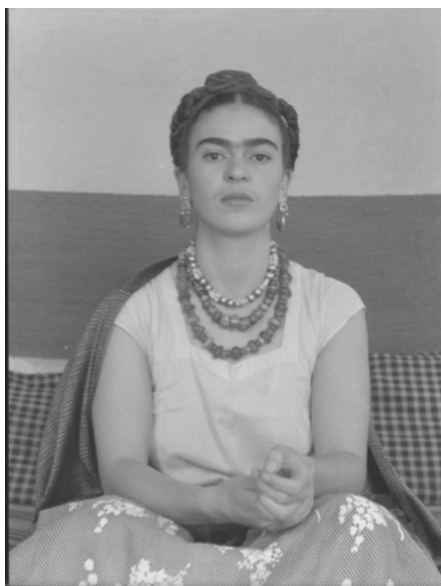
27. Frida Kahlo con rebozo y fumando.
Guillermo Kahlo (1932).



28. Frida Kahlo con lágrimas dibujadas.
Guillermo Kahlo (1932). Inscripción: "De tu
amiga que está muy triste. Frida Kahlo".



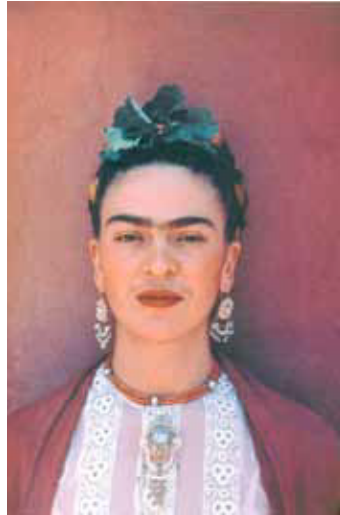
29. Frida Kahlo.
Imogen Cunningham (1931).



30. Frida Kahlo sentada.
Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938).



31. Frida Kahlo.
Lola Álvarez Bravo (ca. 1945).



32. Frida Kahlo en pared roja.
Nickolas Muray (1938).



33. Frida Kahlo de pie fumando.
Guillermo Dávila (ca. 1929).



34. Frida Kahlo de pie contra un muro.
Leo Matiz (1940).



35. Frida Kahlo de pie.
Dora Maar (1939).



36. Frida Kahlo en su cama.
Bernice Kolko (1952).



37. Frida Kahlo con mantel en la cabeza.
Lucienne Bloch (1935).

2.3. Fotografía, identidad y juego escénico. Un barniz de Mexicanidad

Existe un consenso teórico generalizado que identifica la presencia y exacerbación de ciertos elementos pertenecientes al imaginario nacional mexicano en el trabajo de Kahlo. Una de las conclusiones fundamentales de la investigación de Gannit Ankori es que la artista se construye a sí misma como la “quintaesencia de la mujer mexicana” (2002: 251). Asimismo, se ha señalado en numerosas ocasiones la inestabilidad de muchas de las narraciones nacionales más relevantes con las que Frida convivió, además de los problemas particulares de la artista, con antecedentes germanos, para encajar en algunos de estos discursos creados en su gran mayoría al calor de la convulsa Revolución Mexicana. De manera esclarecedora, y aludiendo a algunas de las pinturas más conocidas de Frida, Ankori señala lo siguiente al final de su estudio:

“Sus vestidos nativos, peinados y joyería; los artefactos y plantas que la rodeaban y sus frecuentes alusiones al arte precolombino, colonial y popular mexicano apuntaron hacia una pronunciada identificación política y cultural con México (...) Kahlo no sólo se identificaba con la tradición Tehuana. Ella también se autorretrató como una *monja coronada*, entre la lujuria y el ascetismo, como una violada y *abierta* Chingada-Malinche, atrapada en una red de traición y engaño, como La Llorona, enloquecida por el dolor y la pena, y como una encubierta judía Mexicana, torturada por aparatos propios de la Inquisición. Además, a través de su arte, Kahlo también expresó sus filiaciones *no mexicanas*. Ella se imagina y firma muchos de sus cuadros como Frieda, la hija del judío alemán e inmigrante Wilhelm Kahlo, y durante la última década de su vida, expresa su identificación con la diosa hindú Parvati y las budistas Sadja/Sadha.” (2002: 251-252).⁹⁹

99. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Her native costumes, hairdos, and jewelry; the artifacts and plans surrounded her; and her frequent allusions to pre-Columbian, colonial, and popular Mexican art all point to her pronounced political and cultural identification with Mexico (...) Kahlo not only identified with the traditional Tehuana. She also portrayed herself as a *monja coronada*, split between luxury and asceticism, as a violated *open* Chingada-Malinche, trapped in a web of betrayal and deceit, as La Llorona, driven mad by grief and loss, and as a covert Mexican Jew, tortured by Inquisition-like devices. Moreover, through her art Kahlo also expressed her *non-Mexican* affiliations. She imaged herself and signed several Works as Frieda, the daughter of the German Jewish immigrant Wilhelm Kahlo, and during the last decade of her life, she also expressed her identification with the Hindu Parvati and the Buddhist Sadja/Sadha.”

Estas palabras hacen recaer el peso de la construcción identitaria nacional que Kahlo llevó a cabo en elementos tales como sus vestidos, sus peinados, las joyas que solía usar o motivos propios de sus pinturas. Ankori nos explica que Frida iba dando forma a una serie de cambiantes y complejas mitologías nacionales a través de sus lienzos y mediante su identificación personal. Pero la disciplina fotográfica también le permitió a la artista construir unas imágenes en las que propone su idea de México. Por medio de un conjunto de fotografías, da cuerpo a un determinado proyecto nacional y también desvela el juego teatral o la peculiar dramatización que se esconde tras estos discursos fotografiados. En otras palabras: existen algunos posados de la artista donde la construcción de un determinado ideario nacional, basado en la exacerbación de lo popular, lo rural, lo natural y lo tradicional (es decir, cierta imaginería del “salvaje y su mundo primitivo” -Azuela de la Cueva, 2005: 194-), se erige como el protagonista evidente de las imágenes.¹⁰⁰

Así, Kahlo construye unas recreaciones fotográficas que encapsulan los retazos de un proyecto nacional basado en la “filosofía de la raza ibemeroamericana” (Paz, 2002: 167, original de 1950) que se pretende igual para todo el estado mexicano. Pero, dentro de este imaginario, la artista también incluye una singular reivindicación indigenista que choca con el discurso mestizo del México posrevolucionario. Por otro lado, Frida elabora unas fotografías caracterizadas por un “exceso ornamental” (Carrera, 2007: 4) con el que subraya la artificialidad de este discurso nacional. Además, por medio de estas prácticas cuestiona uno de los rasgos distintivos tenidos más a gala en la disciplina fotográfica: toma el estatuto de veracidad fotográfica (predicado, de manera especial, por dos de los fotógrafos con los que trabajó en estas imágenes) para ejercer su imposición autoral.

100. Los principales mitos del discurso nacional mexicano han sido convenientemente explicados por Octavio Paz. Paz analizó la fabricación de ideas tales como la existencia de un México unitario, pero también el origen de suposiciones tan comunes en el estudio identitario de México, y en ocasiones tan contradictorias, como la supuesta resignación del mexicano, su entereza ante las adversidades, su disimulo y recato, su desidia ante la muerte (que sería entendida como una celebración), su gusto por el alcohol y la fiesta, pero también su tendencia a la abulia, el uso de la violencia, su tendencia al abuso de poder, la honorabilidad que deben ostentar sus mujeres, su psicología servil o la resignación del pueblo. Para conocer en profundidad la complejidad de estos mitos se recomienda la lectura de Paz, 2002. Otro revelador análisis sobre los mitos de la identidad nacional mexicana puede encontrarse en Bartra, 2007.

Comencemos con la descripción de las tres primeras fotografías que ilustrarán estos postulados. Las imágenes se tomaron en Estados Unidos a comienzos de los años treinta. La primera fotografía (Imagen 38), de 1930, fue capturada por Edward Weston en San Francisco, ciudad a la que Frida y Diego se trasladaron para que este último, que ya en aquella época era uno de los pintores más destacados de México, realizara dos encargos: un fresco para la escalera del restaurante Pacific Stock Exchange (al que Herrera denomina el “Club para el Almuerzo de la Bolsa de San Francisco” -2007: 155-, titulado *Alegoría de California*) y otro para la California School of Arts llamado *La realización de un fresco*. Desde 1923, Weston había pasado largas temporadas trabajando en México junto a la también fotógrafa Tina Modotti y fue en aquel tiempo cuando conoció a Rivera (Figarella, 2002: 75). El fotógrafo se reencontró en San Francisco con Diego y, según parece, fue allí donde vio por primera vez a Frida.¹⁰¹ Fruto de ese encuentro surge una sesión fotográfica de la que han trascendido dos imágenes: la ya citada y otra del matrimonio (Imagen 39).

La segunda fotografía de la que me voy a ocupar en este apartado fue realizada en la ciudad de San Francisco en 1931, pero, en esta ocasión, Kahlo trabajó junto a la fotógrafa Imogen Cunningham (Imagen 40).¹⁰² La imagen pertenece a una serie formada por, al menos,

101. Tal y como apunta Hayden Herrera, el fotógrafo estadounidense anotó en su diario el 14 de diciembre de 1930 lo siguiente: “¡Vi a Diego! Me encontraba de pie junto a un bloque de piedra, del cual me aparté mientras él bajó pesadamente al patio de Ralph en la plaza Jessop. Su abrazo me levantó del suelo. Tomé fotografías de Diego, así como de su nueva esposa, Frida. Contrasta mucho con Lupe. Es chiquita, una muñequita junto a Diego, pero sólo en cuanto al tamaño, porque es fuerte, y bastante hermosa. Casi no se le nota la sangre alemana de su padre. Vestida con traje nativo, incluyendo *huaraches* [sandalia tradicional mexicana- Gómez de Silva, 2004: 104-], causa mucha agitación en las calles de San Francisco. La gente se para en seco para mirarla asombrada. Comimos en un pequeño restaurante italiano en el que se reúnen muchos artistas. Recordamos los días de antaño en México y decidimos juntarnos de nuevo muy pronto en Carmel.” (2007: 159). La entrada original en los diarios de Weston puede encontrarse en Newhall, 1990: 198-199. Esta es la única vez que Weston escribe sobre Frida en su diario. Ankori señala la existencia de un breve texto escrito por Weston para la revista *School Arts Magazine* en febrero de 1932 sobre Frida y Diego (2002: 263).

102. La fecha de esta sesión fotográfica ha originado algunas divergencias. Margery Mann (quien según la propia Cunningham llevaba el control de su archivo fotográfico como puede consultarse en Hill y Cooper, 1980) publicó en diversas ocasiones que la sesión tuvo lugar en 1937 (Mann, 1970 y Hammon y Rule, 1992). De hecho, esta fue la fecha con la que apareció publicada una de las imágenes de Kahlo en el monográfico que la revista *Aperture* dedicó en 1964 a Imogen Cunningham (1964: 151). Pero esta fecha ha sido desestimada ya que en esa época Kahlo estaba en México y se cree que las fotografías se tomaron en San Francisco. En el Museo Frida Kahlo dan como posibles fechas de la sesión 1930 y 1931.

cinco fotografías: dos retratos más abiertos en los que se entrevé el entorno donde se ubica Kahlo (Imágenes 40 y 41) y tres retratos frontales, con el encuadre muy cerrado, donde sólo se aprecia el busto y rostro de la artista (Imágenes 42 y 43).¹⁰³ Hay poca información sobre esta serie tanto en la literatura que se ocupa de la artista mexicana como en la que estudia a la fotógrafa norteamericana.

Por último, la tercera fotografía seleccionada (Imagen 44) se toma un año más tarde, concretamente el 19 de marzo de 1932 en Nueva York, ciudad a la que se habían trasladado Frida y Diego en diciembre de 1931 (Tibol, 1999: 85) para acudir a la retrospectiva sobre Rivera preparada por el Museum of Modern Art. La fotografía, capturada por el escritor y fotógrafo Carl Van Vechten, es parte de una serie compuesta por dos imágenes prácticamente iguales donde Frida dirige su mirada hacia dos lugares diferentes (Imagen 45). Se conocen también otras fotografías tomadas ese mismo día en las que la artista posa con distintas prendas de ropa. Los datos sobre el trabajo de Kahlo con Van Vechten son también muy escasos.¹⁰⁴

Las tres fotografías, en blanco y negro, guardan evidentes similitudes morfológicas: la artista es el motivo principal, el centro de interés, y ocupa la mayor parte del encuadre. En la tercera escena, el retrato de Van Vechten, se recorta la figura de Frida y se muestra únicamente su rostro y parte de su busto mientras que en las otras dos imágenes, con planos más abiertos, se puede observar su cuerpo. En todas ellas se aprecia ligeramente el lugar en el que se sitúa para posar delante de la cámara. En la imagen tomada por Weston, Kahlo está en un exterior (lo que parece ser un patio, posiblemente un área de trabajo);¹⁰⁵ por contra, las otras dos escenas se desarrollan en un interior del que intuimos escasos elementos:

103. No se incluye en el anexo fotográfico el tercer retrato frontal ya que la copia que atesora la autora no cumple las condiciones adecuadas para su reproducción.

104. Se tiene como buena la información que sostiene que a comienzos de los años treinta el artista, e íntimo amigo de Frida, Miguel Covarrubias, introdujo a Van Vechten en la fotografía (Padgett, 1981: 2). Creo que es más que posible que Kahlo conociera a Van Vechten a través de Covarrubias e, incluso, que los tres estuvieran juntos el día que se tomaron estas imágenes.

105. Si se observa con detalle la otra imagen capturada durante la sesión, se verán al fondo unas patas de madera y tabloncillos que podrían ser la mesa o el lugar de trabajo de Weston.

apenas una puerta, una pared y un cesto en el caso de Cunningham; una tela floreada en la imagen de Van Vechten. Como es fácil suponer, estos emplazamientos no son un elemento fundamental en las imágenes. Kahlo es la única protagonista de unas escenas que se desarrollan en espacios que tienen escasa importancia. Sólo la imagen tomada por Van Vechten parece haber sido iluminada artificialmente. Esa fuente de luz hace brillar los pendientes y el recipiente que la artista lleva en la cabeza. Por el contrario, tanto la foto de Weston como la de Cunningham, parecen contar con fuentes de iluminación natural que, en el caso de Cunningham, posiblemente provienen de una ventana. Perfectamente enfocadas, destaca la nitidez con la que observamos las texturas de la ropa y la piel de Frida, sobre todo en las fotografías de Weston y Cunningham. Este rasgo plástico, característica fundamental del trabajo de ambos fotógrafos, permite relacionar la imagen con valores tales como los de la precisión y la objetividad pretendida por estas fotografías. Además, ese estatuto de veracidad constituye un pilar básico del proyecto estético predicado por el grupo f/64, colectivo al que pertenecían ambos fotógrafos.¹⁰⁶

En el nivel compositivo, hay que aludir al equilibrio y simetría de las tres escenas, algo que se mantiene en la mayoría de las imágenes donde posa la artista. Situada prácticamente en el centro de la imagen (si bien en la primera y tercera fotografía su cabeza no coincide con el centro exacto del encuadre), no se aprecia tensión compositiva en ninguna de las tres escenas. En la tercera imagen no existe profundidad de campo (como ya se ha señalado, Frida se

106. Procedentes de las filas del pictorialismo americano, Weston y Cunningham serán unos de los fundadores de este importante colectivo fotográfico, integrado también por Ansel Adams, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke, Preston Holder, Consuelo Kanaga, Alma Lavenson y Brett Weston. El grupo, cuyo mayor hito fue la exposición en el Memorial Museum del San Francisco's Golden Gate Park del 15 de noviembre al 31 de diciembre de 1932, publicó un pequeño manifiesto en el que pueden consultarse algunas de las características imprescindibles que debían tener sus imágenes. Esta es la base de su doctrina fotográfica: "La fotografía, como una forma de arte, debe desarrollarse a lo largo de ciertas líneas de actuación definidas por la actualidad y limitaciones del medio fotográfico, y debe siempre mantenerse independiente de convenciones ideológicas del arte y la estética que son reminiscencias de un periodo y de una cultura anteriores al crecimiento del medio en sí." (Heyman, 1994: 53 -en inglés en el original-). Es decir, se usarán las especificidades técnicas del medio fotográfico para producir unas imágenes que son entendidas, según Weston, como "una revelación: un absoluto e impersonal reconocimiento del sentido de las cosas" (en Fontcuberta, 2007: 36). Considero que Kahlo se apoya en los mismos valores que Weston y Cunningham adjudican a la técnica fotográfica para introducir en estas imágenes, y a través de la puesta en escena, su peculiar propuesta de tintes nacionales.

sitúa delante de una tela floreada), pero sí la hay (aunque no muy marcada) en las otras dos. Aún así, ni el espacio ni el tiempo de la representación son elementos muy relevantes en estas composiciones. No obstante, dos de las tres fotografías aluden a un fuera de campo: tanto en el retrato tomado por Weston, como en el de Van Vetchen, Frida mira a un punto exterior del encuadre y sólo en el retrato de Cunningham mira directamente al objetivo desvelando el artefacto fotográfico. Se insinúa sutilmente que estos retratos han sido capturados en un momento casual y se percibe una leve intención de transmitir lo azaroso, lo imprevisto, lo *real* de la stampa (esa mirada de Kahlo fuera de campo, como capturada de improviso por la cámara fotográfica, es una prueba de ello). Parece que, imitando la fuerza que reside en la aparente detención fotográfica de lo eventual, se intenta transmitir que estas fotografías son meros testigos de una situación. Pero los contrapicados, detalle retórico a tener en consideración en las tres representaciones, nos permiten ver cómo se engrandece la figura de una mujer que se muestra seria, serena, imperturbable, hierática. Estamos ante una modelo que, al fin y al cabo, posa y compone su postura delante de la lente fotográfica (la manera de colocar las manos entrelazadas es una muestra de ello).

Los objetos que componen la puesta en escena son escasos y muy sencillos. Aún así, se observan ciertas similitudes entre estos elementos de atrezo y las prendas o adornos con los que posa la artista. El mantón que cubre sus hombros en la fotografía capturada por Cunningham tiene una trama similar al cesto donde apoya el brazo. Por otra parte, las flores brillantes que saturan la tela del fondo en la fotografía de Van Vechten guardan cierto parecido con el estampado que adorna el recipiente que reposa sobre la cabeza de Frida o con su propia camisa. Kahlo viste con prendas pertenecientes a la tradición popular mexicana: un *rebozo* sobre su vestido en el caso de las dos primeras fotografías y un *huipil*¹⁰⁷ en la tercera imagen. Además, acompaña su atuendo con tres tipos de pendientes con motivos propios de la iconografía indígena y diversos collares tallados y compuestos por cuentas de piedra

107. Procedente del náhuatl, un *huipil* es una camisa larga de mujer sin mangas (Gómez de Silva, 2004: 106). Estas camisas suelen estar profusamente bordadas con motivos florales o geométricos de intenso y variado colorido. Es usada por diferentes pueblos indígenas no solo de México, sino también de Guatemala y otras regiones centroamericanas.

o semillas. Por último, en la tercera imagen lleva en la cabeza una *jícara* usada por algunas mujeres mexicanas en zonas rurales para transportar líquidos o alimentos.¹⁰⁸

Tal y como señalaba Ankori en la cita que abre este apartado y como se ha podido observar en la descripción de las imágenes, Kahlo utiliza durante un prolongado periodo de su vida algunas prendas propias de las clases populares mexicanas procedentes, a su vez, de la herencia indígena: *huaraches*, *huipiles*, trenzados, múltiples abalorios y utensilios prehispánicos combinados con otras prendas más acordes con la moda occidental de aquella época.¹⁰⁹ Con el paso del tiempo, Frida “barroquiza” su imagen (Mayayo llega a denominar esta operación como una “mexicanización creciente”, -2008: 200-),¹¹⁰ pero es precisamente a finales de los años veinte y comienzos de los treinta cuando viste con mayor profusión y de forma continuada ropa como la que se ve en estas fotografías. Conviene precisar que Frida no es la única mujer que convierte la adopción de este vestuario en una suerte de reflejo de un “estado político” (Lindauer, 1999: 115). A través del uso de ciertos vestidos, peinados y adornos, de la asunción de una estética que permite visualizar los usos y costumbres populares, otras mujeres mexicanas proclamaron su reivindicación indigenista. La pintora María Izquierdo o las hermanas Alfa y Beta Ríos Pineda (modelos en algunas de las obras de Rivera) adoptaron, de manera frecuente, una estética similar. Rosa Covarrubias, mujer del dibujante e íntimo amigo de Kahlo Miguel Covarrubias, usó también este tipo de ropa con una intención parecida. Pero, de entre todas ellas, será Frida quien difunda con mayor profusión esta estética y quien por medio de esta *investidura* tan particular articule un discurso en torno a algunas de

108. Gómez de Silva nos dice: “Del náhuatl *xicalli* o fruto del jícara con el que se hacían las vasijas en que el segundo elemento es *calli*, casa o recipiente. Tazón o recipiente hecho del fruto del jícara. Los aztecas tomaban chocolate en jícaras.” (2004: 114).

109. Un apunte que explora la tendencia de Kahlo a usar prendas de la tradición popular mexicana en unos años donde la moda europea tenía ya una evidente presencia en México puede encontrarse en Pérez Escamilla, 2012.

110. Mayayo explica: “De los trajes estilo *años veinte* de su primera juventud, pasó a lucir, a principios de los treinta, sencillas blusas tradicionales de algodón como las que llevaban en México muchas mujeres del pueblo para adoptar el traje de tehuana a partir de 1932-1933 e ir evolucionando, finalmente, hacia la exuberancia desatada de sus últimos años cuando, cubierta de anillos, trenzas, puntillas o mantones, se transformó casi en una parodia de sí misma.” (2008: 200-2001). La “parodia de sí misma”, en palabras de Mayayo, es lo que Herrera, con su particular inclinación a glosar la vida de Kahlo en clave de sufrimiento, ha llamado la “piñata mexicana: una vasija frágil decorada con volantes y rizos, llena de dulces y sorpresas, pero destinada a ser destrozada.” (2007: 151).

las creencias nacionalistas que la rodearon.

Es importante detenerse en un último detalle: en estas fotografías Frida no está imitando ninguna de las múltiples historias populares que Ankori reseñaba en su descripción y que podían justificar su forma de vestir. La artista, aquí, no imita ni a la Malinche, ni a la Llorona, y tampoco interpreta de forma evidente ninguna de las leyendas de la rica imaginería tradicional mexicana. Lo que sí hace es encarnar otro discurso igualmente legendario: a través de estas y otras fotografías que se examinarán detalladamente en los tres puntos de este apartado, da cuerpo a un discurso nacional igualmente consciente y que merece, por descontado, ser examinado. Es decir, estas fotografías no son el simple reflejo de la forma de vestir o vivir que Frida adopta en esta época en consonancia con un cierto clima reivindicativo. Tras el *enunciado* que nos ofrecen sus imágenes, existe una *enunciación*. Con estas imágenes, Kahlo realiza una propuesta fotográfica con evidentes implicaciones de carácter nacional y va proporcionando obras concretas, materia prima a la “comunidad política imaginada” (Anderson, 2006: 23) con la que convivió. Estas fotografías, usadas como ejemplo de la mujer *quintaesencia* de lo mexicano (emblema no sólo de una época, sino también de un país),¹¹¹ son, más bien, construcciones que la artista elabora a miles de kilómetros del lugar que la vio nacer: Frida Kahlo va dando forma al México posrevolucionario como si de un “artefacto cultural” (Anderson, 2006: 21) se tratara, introduciendo, además, su particular huella autoral. Veamos cómo lo hizo.

111. No será hasta los años ochenta cuando empiece a considerarse la imagen de Kahlo como “embajadora de México” (Martín Lozano, 2012: 55). Un hecho que ilustra cómo actualmente la artista es casi un sinónimo de México es que, desde el año 2010, los billetes de 500 pesos emitidos por el Banco de México llevan un autorretrato de Frida en su reverso y de Diego en su anverso.

2.3.1. Frida Kahlo y su propuesta fotográfica “nacionalista”

Para poder argumentar la manera (fotográfica) en la que Kahlo articula una determinada propuesta discursiva con tintes nacionales hay que partir de una evidencia: esta investigación da por hecho que, en el periodo histórico del que se ocupa, se pueden identificar ciertos elementos constitutivos de un discurso nacional mexicano. En su estudio sobre las diversas manifestaciones que habrían servido de “abrevadero común” (Bartra, 2007: 16) al complejo nacionalismo mexicano, el historiador Roger Bartra aclara:

“Ni por un instante me detendré a discutir si existe o no ese *mexicano típico*: es un problema completamente falso que sólo tiene interés como parte del proceso de constitución de la cultura política dominante. La idea de que existe un sujeto único de la historia nacional - *el mexicano*- es una poderosa ilusión cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica -*lo mexicano*-, forma parte igual de los procesos culturales de legitimación política del estado moderno. La definición de *el mexicano* es más bien una descripción de la forma como es dominado y, sobre todo, de la manera en que es legitimada la explotación.” (2007: 20) .

Apuntando con estas palabras el objeto de su estudio (las formas de dominación que se han ejercido en México a través de la construcción y evolución de un discurso nacional), Bartra da por zanjado el debate sobre la existencia de tal proyecto. El historiador explica cómo esa ilusión cohesionadora nacional metamorfoseada a lo largo de los años ha terminado fraguando una determinada imagen de *lo mexicano*. Esta imagen habría sido usada como herramienta para el control social, aún careciendo de una especificidad propia o esencialidad ontológica, pues es fruto, principalmente, de los procesos de construcción de los estados modernos:¹¹²

112. Numerosos historiadores identifican el surgimiento de la idea de nación con la construcción de los estados modernos. Es, por tanto, el siglo XVIII el punto de partida de este proceso. En su estudio sobre los fenómenos nacionales, Benedict Anderson indica, además, que no será hasta el siglo XIX cuando se generalice el uso de la palabra “nacionalismo” y se incluya en los diccionarios de la época (2006: 21). Por su parte, el historiador Eric Hobsbawm afirma aludiendo a dos de los “padres fundadores” del estudio académico sobre el nacionalismo, Hans Kohn y Carleton Hayes, que: “Ahora sabemos –y en no poca medida gracias a los esfuerzos de la época Hayes-Kohn- que

“La estructura de este metadiscurso no tiene nada de específicamente mexicana: es una adaptación de cánones estrechamente ligados al desarrollo capitalista y a la consolidación de los Estados nacionales. Es decir, a lo que llamamos el Occidente moderno.” (2007: 218-219).

Bartra centra sus esfuerzos analíticos en desvelar las redes imaginarias que han conformado el estado moderno mexicano para denunciar ciertas formas de opresión social vividas en ese país. Este no es el tema de mi investigación, pero sí me interesa la descripción que el historiador hace de algunos fenómenos fundamentales en la configuración de un discurso nacional en México. Por ejemplo, llama la atención sobre la identificación que se produce entre el constructo social denominado “nación” y la realidad política llamada “estado”, algo que en muchos casos ha dado como resultado una conciencia nacional o nacionalismo.¹¹³ El carácter nacional, entendido en el sentido amplio de sus manifestaciones, es, por tanto, una necesidad política. Bartra identifica además dos procesos históricos que tienen un peso decisivo en la construcción del proyecto nacional mexicano. Un proyecto que, en ningún caso, descende de un “cielo patrio” (2007: 19), sino que hunde sus raíces en estos procesos históricos: primero, la Independencia de México en 1810 y, después, la Revolución Mexicana iniciada un siglo más tarde, en 1910.

Como es sabido, Frida pasa parte de su infancia y adolescencia conviviendo con uno de

las naciones no son, como pensaba Bagehot, *tan antiguas como la historia*. El sentido moderno de la palabra no se remonta más allá del siglo XVIII, predecesor más, predecesor menos” (2002: 11).

113. Para más información sobre las diferencias de los términos “nación”, “estado” y “nacionalismo” se recomienda la consulta de Tuñón, 2008. En este artículo la historiadora explica cómo, en el caso de México y también en otros países de Hispanoamérica, se da la peculiaridad de que el estado precedió a la nación (2008: 130). Es decir, primero se forjaron los Estados como entes políticos y, más tarde, se procedió a la construcción de un sentimiento de unidad nacional cuyo máximo beneficiario fueron esos mismos Estados (2008: 131-132). Para esto se usaron proyectos educativos como la *Guía metodológica de enseñanza de la historia* de Enrique Rébsamen (1891), los *Elementos de Historia Patria* de Justo Sierra (1894) o la conocidísima obra compuesta por cinco voluminosos tomos *México a través de los siglos. Historia general del desenvolvimiento social, político, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual* de Vicente Riva Palacio (1884-1889). En esta obra ya se intenta construir un “México uniformado del que todos forman parte *a través de los siglos*” (2008: 134).

estos dos procesos: la convulsa Revolución Mexicana.¹¹⁴ En el diario que la artista comenzó a escribir en 1944, se refiere a los recuerdos que guarda de esta época. La cita (que Herrera también recoge subrayando las posibles “licencias poéticas” que se tomó la artista y corrigiendo la verdadera edad que Kahlo tenía cuando estalló la Revolución)¹¹⁵ es larga, pero merece la pena:

“Recuerdo que yo tenía cuatro años cuando la decena trágica. Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi situación fue muy clara. Mi madre por la calle Allende –abriendo los balcones- les daba acceso a los zapatistas haciendo que los heridos y hambrientos saltaran por los balcones de mi casa hacia la *sala*. Ella los curaba y les daba gorditas de maíz único alimento que en ese entonces se podía conseguir en Coyoacán. Éramos cuatro hermanas Matita, Adri, yo (Frida) y Cristi, la chaparrita (las describiré más tarde). La emoción clara y precisa que yo guardo de la *revolución mexicana* fue la base para que a los trece años de edad ingresara en la juventud comunista. No más chirriaban las balas entonces en 1914. Oigo todavía su extraordinario sonido. Se hacía propaganda en el tianguis de Coyoacán con corridos que Posada editaba. Costaban los viernes un centavo. Y yo y Cristi los cantábamos encerradas en un gran ropero que olía a nogal. Mientras mi madre y mi padre velaban por nosotros para no caer en manos de los guerrilleros. Yo recuerdo a un herido carrancista corriendo hacia su fuerte [situado cerca de] el río de Coyoacán. Y a otro zapatista en cuclillas poniéndose los huaraches herido de un balazo en una pierna.” (2007: 28-29).¹¹⁶

No es en el frente armado, ni estrictamente político, donde debemos buscar la presencia

114. Actualmente hay numerosísimos análisis sobre este periodo de la historia de México. Para una aproximación a este acontecimiento se recomienda la consulta de VV. AA., 2013: 225- 261. Asimismo, se recomienda la consulta de Vaughan, 2001 por dos motivos. Primero, porque se centra en la forma particular que adoptó el discurso nacional en México y cómo este se implantó en diversos sectores sociales; y segundo, porque la autora del libro señala expresamente que su estudio ya tiene en cuenta la revisión de la Revolución que se hace a partir de 1968, momento en el que muchos historiadores mexicanos comienzan a cuestionar el carácter popular y democrático de este acontecimiento.

115. Como se especificó en la nota 1 Kahlo cambió la fecha de su nacimiento para, según se cree, hacerla coincidir con el año en el que da comienzo la Revolución Mexicana. No fue en 1910, sino en 1907 cuando realmente nació Frida.

116. La cita contiene tres palabras usadas en México no vistas hasta ahora: *gorditas de maíz* (una tortilla gruesa de maíz más pequeña que la gorda - Gómez de Silva, 2004: 94-), *chaparrita* (como diminutivo de chaparra o de baja estatura -Gómez de Silva, 2004: 42-) y *tianguis* (un mercado o plaza de mercado -Gómez de Silva, 2004: 223-).

de Kahlo en los procesos constituyentes del México (pos)revolucionario, sino en las filas de cierta *intelligentsia* mexicana. Frida no sólo presencia desde su casa las revueltas o convive con las complicaciones económicas que sufrió su familia durante estos años (Herrera, 2007: 29), sino que, en cierta medida, es actor protagonista en la construcción del México moderno. Es una de las principales personalidades en la creación del discurso nacional mexicano de los años treinta y cuarenta. Su matrimonio el 21 de agosto de 1929 con Diego Rivera (uno de los pilares del proyecto nacional -Tuñón, 2008: 138-139-, el “más fuerte pintor de América” -Debroise, 1973: 47-) fue fundamental, pues tras las revueltas vino la creación de una conciencia nacional y un proyecto estético en el que el matrimonio jugó un papel destacado, aunque con marcadas diferencias.

La labor de Rivera dentro del mecenazgo pictórico estatal que se produce, en primera instancia, con los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles es muy conocida. Diego fue uno de los integrantes de la “revolución cultural” (Debroise, 1973: 21) fomentada por las acciones llevadas a cabo por José Vasconcelos desde los diferentes puestos políticos que ocupó:

“José Vasconcelos pertenece a la generación de intelectuales que quieren revitalizar la cultura mexicana e intentan organizar de manera sincrética la herencia prehispánica y la aportación española, el humanismo renacentista y la ética liberal, para conformar un proyecto moderno de nación.” (Debroise, 1973: 21).

En estos años se realizaron diversas tareas artísticas y educativas para fomentar esa “inserción en lo nacional de lo nacional” (Gaos, 1952: 57) que exigía la construcción de un México moderno reconciliado con parte (sólo con una concreta *porción* del pasado mexicano, como se explicará más adelante) de sus orígenes.¹¹⁷ Una de las labores artísticas en las que Rivera juega un papel fundamental es la realización de diversos murales pictóricos en edificios emblemáticos de México. Con pocos integrantes en sus filas, los pintores de estos mura-

117. Para un recorrido visual por los inicios del México contemporáneo se recomienda la consulta de Maawad, 1997.

les llevaban al pueblo una particular visión de la historia de México a través de sus coloridas obras y de la facilidad para representar arquetipos sociales muy reconocibles. En estos murales, personajes del pasado de México se daban la mano con los nuevos modelos sociales y, tal y como explica la historiadora Raquel Tibol, estas pinturas llegaron a convertirse en “los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden” (1969: 267). Se gesta entonces el llamado muralismo mexicano.¹¹⁸

Fueron muy pocas las mujeres que participaron de esta reivindicación nacional, símbolo de una creciente mexicanidad. Según especifica Patricia Mayayo, puede tenerse en cuenta la aportación al movimiento de algunas artistas extranjeras como Marion y Grace Greenwood o Lucienne Bloch, que estudiaron y ayudaron a Rivera en alguno de sus trabajos murales, y de otras mexicanas como Aurora Reyes o Fanny Rabel (2008: 74-75). Para entender la ausencia de mujeres en el movimiento es fundamental reparar en que la práctica del muralismo se relacionaba con la capacidad de exhibir cierto poder físico y político: largas jornadas de trabajo subidos a andamios, negociaciones para acordar aquello que debía pintarse o la gestión para conseguir los espacios murales eran parte esencial de este movimiento.¹¹⁹

Por su matrimonio con Rivera y por su propia labor artística como pintora, Kahlo se encontró en una posición especial: estrechamente relacionada con los miembros del muralismo, lo cierto es que no se puede afirmar que la artista formara parte de él.¹²⁰ En diversas oca-

118. Para profundizar sobre este movimiento, las implicaciones entre el arte y el poder político que conllevaba y algunos de sus protagonistas más destacados remito a Rodríguez Prampolini, 2012; Azuela de la Cueva, 2005 y Debroise, 1973: 45- 61. Asimismo, se recomienda la consulta de González Cruz Manjarrez, 1999 pues reúne las fotografías que Tina Modotti hizo entre 1926 y 1930 de algunos de los murales más importantes de México.

119. Reproduciendo unas palabras del historiador E. J Sullivan, Mayayo relaciona algunas de las características del muralismo (principalmente la exhibición del poderío físico de sus artistas) con el expresionismo abstracto (2008: 75).

120. Existen indicios de que Kahlo pintó un par de murales para restaurar unas *pulquerías* (o tiendas donde se vende el *pulque*, bebida tradicional mexicana —Gómez de Silva, 2004: 186-). El fotógrafo Leo Matiz tomó unas imágenes de Kahlo a las puertas de la pulquería La Rosita en la que la artista parece dirigir las labores de creación de un mural junto a sus alumnos de la Escuela de Pintura y Escultura conocida como La Esmeralda (Imagen 46). La fecha exacta de esta sesión fotográfica es muy confusa y pueden verse las imágenes fechadas en 1943, 1945, 1946 e incluso 1947. Herrera recoge en su estudio un escrito del 19 de junio de 1943 que anunciaba la apertura de la *pulquería* con sus nuevas pinturas y, además, hace alusión a que en el evento “estaba presente una gran cantidad

siones se ha estudiado la relación de Frida con esta actividad fundamental para la creación de una conciencia nacional. Como también examina Mayayo, la historiadora Lily Litvak señala la distancia de la artista para con el movimiento por sus limitaciones físicas. Para Litvak Frida creó, sobre todo, “un arte muy personal y subjetivo” (1998: 211-212). Por su parte, Terry Smith defiende la tesis de que la relación de Kahlo con el muralismo se basa en la idea de negociación entre sus propias obras y las del movimiento. A través de un diálogo crítico sus pinturas parodian al muralismo, según Smith, o representan, a pequeña escala, temas similares aunque filtrados, eso sí, por su tamiz personal (1983: 11-23). Mayayo, después de revisar exhaustivamente ambas teorías, sostiene que Kahlo nunca estuvo plenamente integrada en el movimiento, pero tampoco puede decirse que estuviera alejada de él (2008: 76-80): posiblemente Frida sólo realizara un par de pinturas murales aún por atribuir, pero en sus obras sí adaptó algunas de las directrices compositivas del muralismo (examinando la relación entre México y Estados Unidos o, precisamente, explorando la creación de una identidad nacional). Incluso, fue representada en, al menos, cinco murales pintados por su marido.¹²¹

Por tanto, aunque Frida no practicó una pintura mural al uso, como ha quedado claro, no permaneció ajena al movimiento. La artista no renunció a participar en la construcción

de fotógrafos y reporteros de prensa” (2007: 426). Por otra parte, el Museo Frida Kahlo guarda en su acervo una carta enviada desde Venezuela en enero de 2006 junto a dos imágenes de Kahlo con unos amigos. En la carta se especifica que estas fotografías, de 1952, muestran a Frida en la inauguración de otra *pulquería* llamada Laurita que ella misma decoró (muy posiblemente pintando o dirigiendo el trabajo de elaboración de un mural).

121. Kahlo aparece como un personaje casi histórico en, al menos, cinco murales realizados por Rivera. El primero, de 1928, se encuentra en el muro sur de la Secretaría de Educación Pública de la Ciudad de México y se titula *El Arsenal* (Imagen 47). En él vemos a la artista junto a la fotógrafa Tina Modotti repartiendo armas al pueblo. El segundo, un fragmento del fresco titulado *México del presente* (Imagen 48), se encuentra en el muro sur del Palacio Nacional de México, fue realizado entre 1929 y 1935 y se ve a Kahlo como una maestra que ayuda a leer a un niño (Mayayo, 2008: 73). El tercero, *Pan American Unity Mural*, pintado en 1940 (Imagen 49), se encuentra en el City College de San Francisco y Kahlo aparece pintando con su tradicional vestuario. *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, se creó entre 1946 y 1947 para el restaurante Versailles del Hotel del Prado, aunque hoy se encuentra en el Museo Mural Diego Rivera (Imagen 50). Para realizar este retrato de Frida, Rivera usó una de las fotografías más conocidas de la artista tomada en 1939 por Nickolas Muray, *Frida con rebozo magenta* (Imagen 51). Rivera añadió un *yin y yang* en las manos de su esposa. Por último, existe un quinto mural fechado en 1952, pero actualmente desaparecido, cuyos bocetos se encuentran en el museo mexicano Anahuacalli. Titulado *Pesadilla de guerra, sueño de paz*, podemos ver a Frida sentada en una silla de ruedas. Existen dos fotografías del matrimonio frente a este mural tomadas por Juan Guzmán donde la artista también posa sentada en una silla de ruedas (Imagen 52).

del proyecto nacional con el que convivió no sólo adaptando a sus posibilidades físicas y a su tendencia pictórica las líneas temáticas generales y las composiciones del muralismo, sino también cambiando de técnica, soporte y forma de representación: las tres fotografías de este apartado son, precisamente, una muestra de ello.

Kahlo escoge la técnica fotográfica para crear unas imágenes con tintes nacionales que van convirtiéndose en singulares escenificaciones del discurso nacional. Usando la fuerza referencial que tiene la disciplina fotográfica, ciertos retratos de Frida, como los aquí analizados, son un claro ejemplo de lo que el historiador Hayden White ha denominado la *Historiophoty* o la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella inscrito en las imágenes y en el discurso visual (1988: 1193).¹²² Es decir, Kahlo toma ciertas coordenadas del discurso nacional con el que convive (la exaltación de lo popular, lo rural y lo tradicional, principalmente) y produce unas imágenes fotográficas que no sólo lo describen, sino que también lo construyen. O, más bien, que lo construyen mientras lo describen.¹²³ Para ello actúa, dramatiza, asume un determinado papel delante de la cámara fotográfica y recrea estampas nacionales de una forma singular.

Una circunstancia llamativa que se repite en dos de las sesiones fotográficas de las que se ocupa este apartado servirá para confirmar la hipótesis que acaba de ser planteada. Tanto la sesión de Weston como la de Van Vechten (que, como veíamos antes, dan lugar a unas composiciones en las que Kahlo dirige su mirada fuera de campo haciéndonos pensar en la captura de un *instante*) están compuestas también por otras imágenes donde Frida aparece de forma distinta. Una curiosa fotografía tomada por Weston en esa misma sesión (Imagen

122. Traducción de la autora, en el original en inglés: “The representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse”.

123. Esta idea fue desarrollada de forma exhaustiva por Cornelius Castoriadis en su obra *La institución imaginaria de la sociedad*. En ella podemos leer: “Decir que la institución de la sociedad es institución de un mundo de significaciones imaginarias sociales, quiere decir también que estas significaciones son presentificadas y figuradas en y por la efectividad de los individuos, de actos y de objetos que ellos *informan*. La institución de la sociedad es lo que es y tal como es en la medida en que *materializa* un magma de significaciones imaginarias sociales, en referencia al cual y sólo en referencia al cual, tanto los individuos como los objetos pueden ser aprehendidos e incluso pueden simplemente existir.” (2010: 552).

39) muestra a la artista en una actitud muy diferente a la que adopta en la escena que se ha convertido en la imagen paradigmática del trabajo del fotógrafo norteamericano junto a Frida. En este segundo retrato, Kahlo aparece de pie, al lado de su esposo. Parece que fuma un cigarro y mira a la cámara mientras esboza una sonrisa. Muy posiblemente esta segunda fotografía muestre un momento anterior o posterior a la toma de la primera imagen en la que posa con rostro serio, manos entrelazadas y mirada fuera de campo. El retrato nos permite comprobar cómo la artista se recompone para escenificar cierto arquetipo nacional: Frida, esa mujer con un conocido nombre y ascendencia germana,¹²⁴ se convierte entonces en un instrumento al servicio de cierta retórica nacional que reserva el lugar del recato, incluso de la sumisión, para la mujer mexicana. El cuerpo de Kahlo, como receptor de valores al servicio de la patria, parece dar vida a un ideal femenino impostando para la ocasión, rebosante de serenidad y con una pose algo servicial, comedida.

Más sorprendente es la sesión que tuvo lugar con Van Vechten. En el reverso de las dos fotografías descritas (en las que Kahlo sólo varía la dirección de su mirada), aparece una fecha manuscrita por la artista: 19 de marzo de 1932. Pero se conocen otros retratos realizados ese mismo día (y lo sabemos también por las anotaciones en el reverso de las imágenes) donde Frida posa con prendas totalmente diferentes (Imágenes 53, 54 y 55). En todas estas fotografías lleva ropa propia de la tradición popular mexicana (unos *huipiles* y una camisola) y los mismos pendientes y collar, pero se coloca junto a otros elementos de atrezzo que, igualmente, son de uso común en muchas casas de México: un espejo con velas realizado con placas de latón como las que se utilizan para crear figuras decorativas y los tradicionales corazones votivos mexicanos, y una ristra de calabazas secas pintadas a mano y que son usadas en muchas ocasiones para decorar cocinas y comedores.¹²⁵ Por tanto, podemos ver cómo Kahlo se viste con diferentes prendas en una misma sesión fotográfica para escenificar, en todas estas

124. Recordamos que Weston se refirió a la ascendencia de Kahlo el mismo día que conoció a la artista como se ha explicado en la nota 101. Además, no hay que olvidar que tanto el nombre como el apellido de la artista no son de procedencia mexicana, algo evidente entonces y ahora.

125. De nuevo podemos apreciar cómo Van Vechten juega con el estampado de la ropa de Frida y las telas que componen el fondo de cada escena.

fotografías, una misma *epopeya mexicanista*.¹²⁶

El “momento preñado” (Tuñón, 2006: 55) que nos ofrecen estos retratos deja entrever, no obstante, unas tramas mucho más complejas de lo que parece a simple vista: representación del discurso nacional, autoexploración de una determinada *identidad mexicanista*, juego escénico y dramatización usando un imaginario patrio. Pero, si tal y como he subrayado, Kahlo asume y da cuerpo a una determinada imagen nacional, ¿dónde reside entonces la peculiaridad de su propuesta?, ¿qué diferencia estas imágenes, exceptuando la importante mediación fotográfica, de los arquetipos contruidos por los muralistas?, ¿dónde está, por decirlo con otras palabras, la aportación particular de Frida al discurso nacional?

Pues bien, si analizamos las imágenes con mayor detenimiento podremos reconocer algunas de las características propias de un tipo de fotografía que, hasta el momento, no ha sido tenido en cuenta para estudiar la propuesta visual de Kahlo, pero que creo que es un referente a considerar. La soledad y seriedad de Frida frente a la cámara, su rictus, su expresión hierática, sus trajes, sus peinados... pueden recordarnos, por un lado, a cierta fotografía antropométrica y, por otro, a la fotografía de tipos sociales muy común en México desde finales del siglo XIX. Los protagonistas de estas escenas eran en su gran mayoría indígenas mexicanos. Así, usando el discurso nacional casi como una coartada, creo que la artista también introduce en algunas de sus fotografías códigos representacionales críticos para con la ambigua “utopía indigenista” que abrazó el discurso mestizo oficial, y se propone en sus imágenes como un tipo *cuasi etnográfico-cuasi estatuario* para ser observado. Es momento de proceder a la explicación pormenorizada de este argumento.

126. Es posible que ese mismo día Van Vechten tomara otras fotografías de la artista junto a su esposo (Imagen 56).

2.3.2. Revisión de la “utopía indigenista”: una estatua fotográfica

En la construcción del discurso nacional mexicano posrevolucionario, el pasado precolombino y el presente mesoamericano, encarnado en numerosos grupos indígenas, fueron subordinados a la existencia de un mestizaje biológico y cultural. Los procesos y las prácticas nacionales descritas hasta el momento guardan entre sí una importante relación: si bien se rescata y privilegia una imagen de lo indígena como origen de lo mexicano, es el mestizo (a medio camino entre esas raíces precoloniales –mesoamericanas e indígenas- y un porvenir de linaje europeo –occidental y católico-) el tipo humano considerado ideal. En torno a él, es decir, en torno a la idea de este *hombre nuevo*, el estado mexicano organizó sus políticas culturales, sus acciones educativas, sus relaciones económicas y sociales así como su ideología nacional con la intención de homogeneizar una realidad claramente atomizada. En palabras del historiador Guillermo Bonfil Batalla:

“Al definir la nueva nación mexicana se la concibe culturalmente homogénea, porque en el espíritu (europeo) de la época domina la convicción de que un Estado es la expresión de un pueblo que tiene la misma cultura y la misma lengua, como producto de una historia común.” (1990: 103-104).

Pero, no podemos pasar por alto que en la primera mitad del siglo XX *lo indígena* no es el pasado de México, sino una parte fundamental de su presente. ¿Cómo introduce en sus políticas nacionales a “lo indio vivo” (Bonfil Batalla, 1990: 91) el estado mexicano? Relegándolo, en el mejor de los casos, a un segundo plano, a un pretérito ya muerto que, eso sí, es reivindicado para la construcción del México moderno (recuérdense, por ejemplo, los murales anteriormente descritos que nos enseñan arquetipos indígenas). En este proceso también debe tenerse en cuenta la fotografía de tipos sociales que ya desde el siglo XIX, y con la venia del porfiriato, se practicaba en México. Conviviendo con los usos que daban al medio fotográfico desde la aristocracia mexicana o la naciente burguesía hasta los integrantes de la sociedad

más rural,¹²⁷ empiezan a fotografiarse escenas protagonizadas por los habitantes de algunos de los territorios indígenas de México. Muchos de esos retratos, resultado del propósito positivista de documentar y catalogar un entorno que se entiende medible, son fotografías tomadas en diferentes expediciones tal y como describe Georgina Rodríguez:

“Este fue el caso de la efectuada en Zempoala, Veracruz, o las de las zonas maya, que quedaron plasmadas en los registros fotográficos de Maler. (...) Así como más de seiscientos fotografías de indígenas y mestizos que habitaban el territorio mexicano. Por ello estas imágenes representan el primer *mapeo etnográfico* realizado en nuestro país a partir de fotografías.” (1997: 27).

Estas imágenes (casi un “tropo fotográfico del país” -Mraz, 2009: 7-), que nutren parte de los fondos étnicos de numerosos archivos en México,¹²⁸ se usaron con diferentes propósitos: se mostraron en las exposiciones realizadas desde finales del siglo XIX para dar a conocer algunos pueblos; ilustraron los libros editados en esa época; sirvieron de herramienta para las investigaciones etnográficas y los estudios antropométricos (Imagen 57); fueron reproducidas por los muralistas y, con el tiempo, se reinterpretaron dando lugar a peculiares revisiones iconográficas. Pueden encontrarse ejemplos de estas reinterpretaciones en numerosas postales y estampas folclóricas destinadas al coleccionismo europeo donde aparecen indígenas o “razas mestizas” (Rodríguez, 1997: 29) retratadas con sus trajes tradicionales y representando diversos oficios (Imágenes 58 y 59).¹²⁹ También pueden encontrarse en las imágenes de las *Partiquinas nacionalistas* o en distintas inserciones en la prensa de la época.¹³⁰

127. Olivier Debrouse explica en su estudio sobre la fotografía mexicana cómo esta disciplina tuvo una especial y pronta acogida en las sociedades rurales mexicanas que “profesaban un culto extendido, sincrético, por las imágenes” (2005: 47).

128. La Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, así como muchos otros fondos o archivos institucionales, guardan muchas de estas fotografías. Para consultar algunas de ellas y un análisis sobre este tipo de retratos se recomienda la consulta de Mraz, 2009: 13-58. Para ampliar información sobre el uso de la fotografía para la definición de la identidad nacional en México se recomienda la consulta de Mraz, 2000.

129. Es muy conocido el trabajo de fotógrafos como Hugo Brehme que, con una mirada romántica y bucólica, retrató México y a sus habitantes en las primeras décadas del siglo XX. Brehme proyectó sobre los indígenas que fotografió un idealismo cercano al imaginario roussoniano del “buen salvaje”. Una explicación sobre su trabajo y alguna de sus imágenes puede encontrarse en Debrouse, 2005: 95-116 y en Figarella, 2002: 57-63.

130. Un claro ejemplo de este tipo de fotografías es la imagen publicada en el *Universal Ilustrado* del 17 de agosto

Pero no sólo encontramos indígenas en fotografías como las descritas. Es muy destacada su presencia en los archivos policiales para la identificación de reos, indigentes o prostitutas, pues muchas de estas personas empiezan a nutrir las clases bajas del México urbano (Imágenes 61 y 62). En su estudio sobre la historia de la fotografía en México, Olivier Deborise nos recuerda que desde 1855 se reglamenta el uso de la fotografía para identificar a presos en México. Así, se llegan a nombrar “fotógrafos de cárceles” (2005: 71) para realizar estos retratos y, de esta manera, “controlar la identidad” (Flores, 1997: 56) de tales personas.

Aunque pertenecen a categorías diferentes, los retratos de tipos sociales y la fotografía antropométrica, policial y jurídica, comparten entre sí varias características. Si bien en algunos casos los encuadres permiten ver los cuerpos enteros de estas personas (rodeados por escasos elementos contextualizadores), por lo general, en ambas categorías, nos encontramos ante “un inquietante universo de perfiles, registros frontales y torsos levemente girados, sobrepuestos a un fondo neutro (...) [donde] se despliegan rostros que no pocas veces alcanzan inexpresividades radicales, dictadas desde fuera, generadoras de cierto hálito rítmico” (Arroyo, 1997: 39). Como puede deducirse de la cita, estos rasgos visuales (que también hablan de cierta alienación, de la negación de una individualidad para un conjunto de personas consideradas como “masa precolonial” y sólo reconocidos por su ropa o por su oscuro color de piel) van configurando, desde finales de siglo XIX, un imaginario de la población indígena que puebla México. Así pues, mientras el muralismo reivindica un pasado de penachos, dioses emplumados y torsos fornidos, la fotografía mexicana de la época ofrece una imagen muy diferente del indígena o, de manera más precisa, del “indígena vivo”. No resulta complicado coincidir con Debroise cuando asegura que “el sistema de identificación fotográfica parece haber tenido profundos fundamentos raciales” (2005: 69-79). En resumidas cuentas, todas estas imágenes no hacen otra cosa que ilustrar los flujos de poder imperantes en la época.¹³¹

de 1921 para el concurso “La india Bonita”. Una reproducción de esta imagen aparece en Casanova, 2008: 18 (Imagen 60).

131. Algunos de los nombres de fotógrafos de cárceles que identifica Debroise son José de la Torre, Joaquín Díaz González, Dámaso Híjar o Hilario Olaguíbel (2005: 71). Un revelador repaso por la historia del archivo policial, la construcción del cuerpo criminal moderno y las implicaciones teóricas que ha supuesto el realismo fotográfico

Pues bien, aunque de manera indirecta, hay algo en este presente indígena fotografiado que reverbera en la propuesta retratística de Kahlo y que nos ayuda a pensarla mejor. Cuando Frida se sitúa ante la cámara de Weston, Cunningham y Van Vechten lo que vemos nos trae a la memoria ese “hálito rítmico” que Arroyo adjudicaba a las fotografías de indígenas. La continua repetición de esa pose tan característica de la artista trae reminiscencias no sólo de las estampas de tipos populares (mucho más relacionadas, quizás, con las fotografías de estirpe folclórica que trabaja junto a Van Vechten), sino también de las imágenes de archivos que se acaban de mencionar. La “añoranza prehispánica” (Wright, 1997: 52) no es lo que inspira estos retratos de Kahlo. Frida no revive en sus fotografías un pasado precolonial, sino que, más bien, retoma un presente con tintes indigenistas hibridado, a su vez, con la evidencia de sus propias complicaciones identitarias a la hora de asumir este discurso nacional.

La manera que tiene Kahlo de posar en estas fotografías no nos recuerda a una diosa indígena o, pasando a un plano más terrenal, a una brava *soldadera*.¹³² Lo que adopta, más bien, es una pose muy característica, y por lo tanto reconocible, que podría traer a este plano simbólico de la representación la imagen de una *vivandera* en la retaguardia (una mujer que provee víveres, que cuida) o de una indígena que se ha mudado a la ciudad.¹³³ Además, Kahlo se planta de una forma tan hierática y petrificada ante el objetivo de estos fotógrafos que su pose nos hace pensar en una estatua o, mejor, en una pieza escultórica popular. Parece que llega incluso a metamorfosearse en hito prehispánico y, en más de una ocasión, posa directamente junto a las numerosas estatuas de la colección de arte indígena que Rivera atesoró durante años. De esta manera, al espectador no le queda más remedio que reconocer el parecido de la artista con las estatuas. Y es así, al transformarse en algo parecido a una pe-

jurídico puede encontrarse en Sekula, 2003: 133-200.

132. Dice Gómez de Silva que la soldadera es esa “mujer del soldado que sigue a la fuerza militar en campaña” (2004: 209). Se conoce la existencia de mujeres que no sólo acompañaron a los soldados en el proceso revolucionario, sino que también lucharon. Una de esas mujeres fue la afamada coronela Pepita Neri.

133. Kahlo practica esta forma de posar con muchos fotógrafos. Destaca especialmente una serie de retratos realizada junto a Nickolas Muray en 1938 compuesta por seis imágenes. En una de ellas, particularmente (Imagen 32), se simula la pose de identificación judicial que se ha señalado con anterioridad: marcado hieratismo sobre fondo monocromático. No obstante, Frida lleva un bonito tocado, pendientes y collar. Aún así, se aprecia perfectamente la tendencia a la estandarización retratística tan propia de las fotografías de indígenas descritas en este apartado.

queña escultura, como la artista construye su particular “utopía indigenista” valiéndose de la fotografía. Fijémonos, por ejemplo, en una de las imágenes que le tomó su sobrino Antonio Kahlo cerca de 1947 (Imagen 63). Frida, que en las otras dos fotografías de la serie aparece sentada en el suelo de una de las habitaciones de su casa o de pie en su jardín, se coloca en esta escena rodeada de esculturas prehispánicas. Quieta, casi de barro, parece una estatua más e introduce en esta peculiar escena fotográfica códigos representacionales inesperados.

Pero esta estrategia alcanzará la perfección en otro conjunto de fotografías. Valiéndose de su tendencia al exceso estético, la artista mexicana evidencia y pone al descubierto la artificiosidad inherente al discurso nacional con el que convive. Tomemos unas imágenes capturadas por el estadounidense Bernard Silberstein. La sesión, realizada en 1940 y en diferentes estancias de La Casa Azul, está compuesta, según se cree, por cuatro fotografías. En una de ellas, sobre la que se volverá en el próximo apartado, Frida aparece pintando *La mesa herida* (uno de sus cuadros perdidos); en otra, la vemos sentada en su habitación sujetando un cabrito. Existen otros dos retratos en los que Kahlo parece mimetizarse con el sinfín de *alebrijes*¹³⁴ y figuras decorativas de sus estanterías, el único elemento contextual de la escena. En el primero (donde también se aprecia una de las partes de la cámara fotográfica de Silberstein), Frida apoya la mano llena de anillos en la citada estantería y mira directamente a la cámara enfrentándose con una gran figura de papel maché que, a su vez, aparecía en su lienzo *La mesa herida* (Imagen 64). En el segundo (Imagen 65), mucho más conocido, posa con la parte superior del vestido de tehuana con el que se retrató en dos de sus cuadros: *Diego en mi pensamiento* (1943)¹³⁵ y *Autorretrato con medallón* (1948). Coronada con el típico tocado tehuano,¹³⁶ mirando directamente al objetivo, agarrándose las manos y rodeada

134. “Figura de barro, pintada de colores vivos, que representa un animal imaginario” (Gómez de Silva, 2004: 9).

135. El propio Silberstein retrató a Kahlo pintando este lienzo que también pudo verse en otra imagen de Frida tomada por Florence Arquin. En una carta escrita el 30 de noviembre de 1943 a Florence Arquin, Kahlo se refiere a una fotografía en color que Arquin mandó a Rivera. Cabe la posibilidad de que sea una imagen tomada en esta misma sesión fotográfica. Puede encontrarse la carta en Tibol, 1999: 208.

136. En muchas ocasiones se ha comentado la tendencia de Frida a vestir el traje tradicional tehuano. En un primer momento, se pensó que la artista quería satisfacer los gustos de su marido, pero también se valoró el significado del traje para justificar su elección. Según Herrera: “Su traje preferido era el que usaban las mujeres del istmo de Tehuantepec. Sin duda, las leyendas contadas acerca de ellas influyeron en su elección. Las mujeres de

de elementos de decoración popular mexicana, Frida se cuela en la representación como un instrumento popular más. Estas fotografías, acentuadamente inclinadas a lo *kitsch*,¹³⁷ son el preámbulo a otra exagerada puesta en escena.

2.3.3. *Señoras de México. Frida Kahlo en la revista Vogue*

En octubre de 1937 se publica una fotografía de Frida Kahlo en la edición estadounidense de la revista *Vogue*. La fotografía abre un reportaje titulado “Señoras of Mexico” que lleva la firma de Alice-Leone Moats. La autora de la imagen es una fotógrafa de moda llamada Toni Frissel (Imagen 66). Identificada, tal y como puede leerse en el pie de foto, como la “Señora Diego Rivera, wife of the famous mexican artist”, Frida ocupa una página entera de la revista. La fotografía, tomada en contrapicado y en un luminoso exterior, muestra a la artista delante de un gran agave mientras se coloca un *rebozo* con los brazos en alto. Sus ojos están cerrados, pero el gesto de la cabeza alude a un fuera de campo. Destaca, además, el juego de colores de la imagen: el granate de su *rebozo*, su blusa azul, la falda blanca y unos labios pintados de un rojo intenso. El agave, muy verde, completa la paleta de colores de la escena que, dicho sea de paso, es la única imagen en color del reportaje.

En posiciones similares, aunque con una inserción en la revista mucho más pequeña y

esa región tienen fama por su majestuosidad, belleza, sensualidad, inteligencia, valor y fortaleza. La leyenda popular declara que su sociedad es un matriarcado en el que las mujeres administran los mercados, se encargan de los asuntos fiscales y dominan a los hombres. Su traje es encantador: una blusa bordada y falda larga, normalmente de terciopelo morado o rojo, con un volante de algodón blanco en el dobladillo. Entre los accesorios hay cadenas largas de oro o collares hechos con monedas de oro, los cuales integran la dote de las muchachas, ganada con mucho esfuerzo y, para las ocasiones especiales, un tocado primoroso con pliegues de encaje almidonado que hacen pensar en una gran gorguera isabelina.” (2007: 147-148). Recientemente, y tras el descubrimiento en la apertura de los archivos en 2002 de una foto de Matilde Calderón (madre de Frida) vestida de tehuana, se sostiene que en esta elección pudo influir cierta tradición familiar. Así lo comenta la comisaria de la exposición sobre los vestidos de Kahlo, Circe Henestrosa (2012: 67). Por último, algunos análisis de las pinturas en las que la artista se retrata con trajes de tehuana mantienen que Kahlo comparte una retórica cercana a la iconografía religiosa (Ankori, 2002: 215-223 y Steining, 2010: 44-51).

137. Tomo este concepto aludiendo a cierto “ensamblaje más o menos inaudito (...) [de] ancestros conceptuales” (Carrera, 2012: 55). En el caso de Kahlo, como en el de otros creadores, se aprecia claramente un uso particular del *Kitsch* como “la otra cara del acto creativo, el lugar en el que la mecánica creativa se ha *desbocado*” (Carrera, 2012: 56).

en blanco y negro, son retratadas también la “Señora Miguel de Covarrubias” (es decir, Rosa Covarrubias, amiga de Frida), la “Señora Estrella Carrol de Elizaga”, la “Señora Elena Puga de Rincón and her daughter, Elena”, la “Señora Casasus de Díaz and her son, Bernard”, la “Señorita Mercedes Martínez del Campo and Señorita Diana Subervielle” y, por último la “Señorita Sofía Vereá, la Señorita Mercedes Fernández Castelló y la Señorita Tana Corcuera” en una de las barcas de los lagos de Xochimilco. La temática del reportaje, que en una licencia difícil de probar parte de la supuesta analogía entre la sociedad mexicana y la austriaca, puede resumirse aludiendo a la primera frase del mismo: “No todos los mexicanos son pintorescos indios con grandes sombreros de paja. Hay realmente un grupo que, a falta de un término más agradable, debe llamarse *alta sociedad*.” (Moats, 1937: 107).¹³⁸

Apoyándose en flagrantes tergiversaciones, el reportaje describe algunas tradiciones de México e intenta traducir a los códigos sociales de los círculos de la alta sociedad estadounidense las relaciones de algunos representantes de lo que la revista identifica como la alta sociedad mexicana. El magazín no se ahorra en esta tarea la cuota del supuesto exotismo que tiene para ellos el país vecino. Aunque la descabellada descripción merecería una reproducción íntegra, sólo me detendré en el error consistente en retratar a Kahlo como una mujer que pone en práctica una serie de costumbres sociales que no se corresponden (algunas en nada, otras en casi nada) con lo que la artista hizo a lo largo de su vida. Dice así el texto:

“Las mujeres de la sociedad mexicana de mediana edad dividen su tiempo entre su casa y la iglesia. Su gran entretenimiento son las corridas de toros y, durante la temporada, ellas no se pierden ni un domingo. Las mismas plazas y asientos están suscritos año tras año tal y como se hace en el Metropolitan de Nueva York. Las mujeres mexicanas van a jugar al polo de vez en cuando y también practican algo el tenis.” (Moats, 1937: 166).¹³⁹

138. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Not all Mexican are picturesque Indians in big straw hats. There is actually a group of what, for want of a more pleasing term, must be called *society*.”.

139. Traducción de la autora, en el original en inglés: “The average Mexican woman of society divides her time between home and church. Her one great amusement is the bull-fight, and, during the season, she will never miss a Sunday. The same boxes and seats are subscribed for year after year just as they are at the Metropolitan in New York. Mexican women go to a polo game once in a while, and a few play tennis.”.

Este reportaje no es la única ocasión en la que la artista aparece en la edición estadounidense de *Vogue*. Un año más tarde, en noviembre de 1938 y con motivo de la muestra de alguno de sus cuadros en la galería de Julien Levy en Nueva York, Bertrand Wolfe publica *Rise of another Rivera*. El artículo analiza la vida y obra de Frida, si bien en ningún momento se identifica a la artista como algo más que la esposa de Diego Rivera. Tampoco se publica ninguna fotografía suya.¹⁴⁰

Como ya se ha señalado, Kahlo sí perteneció a un estrato social que no era, precisamente, la capa más popular de la sociedad mexicana posrevolucionaria. Tal y como recuerda Herrera: “En realidad, Frida era una muchacha de la ciudad, formada primero en un ambiente burgués y más tarde en la alta bohemia, lo cual no tiene nada que ver con la vida sencilla de lo indígena mexicano” (2007: 149). Aún así, si incluyéramos a Kahlo en el grupo de la “alta sociedad mexicana” no sería por su posición económica (las cartas en las que Frida pide dinero a sus amigos así parecen recomendarlo),¹⁴¹ sino, más bien, por sus relaciones con destacados hombres y mujeres de la cultura y la política de México, Estados Unidos y Europa.¹⁴² En reportajes como este de *Vogue*, donde poco o nada queda de la “revisión indigenista” o sus reivindicaciones étnicas descritas con anterioridad, lo que sí se observa es la intención de la artista de evidenciar los entretelones del discurso nacional abrazado por esa élite cultural y social de México. Volvamos a la fotografía de *Vogue* para ver cómo lo hace en esta ocasión.

Se sabe muy poco de la sesión que Frida protagonizó con la fotógrafa estadounidense

140. Para saber más cosas sobre este artículo puede consultarse Herrera, 2007: 333-334 y Ankori, 2002: 2-3. La traducción íntegra del texto ha sido recientemente publicada en *Vogue*, edición México, noviembre 2012, p.46-49. También pueden encontrarse referencias a estas apariciones de la artista en las revista *Vogue* a través de sus cartas. El 1 de noviembre de 1938, Kahlo escribe a su amigo Alejandro Gómez Arias y dice: “¿Viste *Vogue*? Hay tres reproducciones, una en color –la que me parece más *depra*-, también en *Life* aparecerá algo esta semana” (en Tibol, 1999: 141).

141. Por ejemplo, en un telegrama enviado el 17 de diciembre de 1940 a su amiga Emmy Lou Packard, Kahlo escribe “necesito fierros muy urgentemente” (en Tibol, 1999: 313).

142. Son innumerables las personas vinculadas con la cultura y la política de diversos países con los que la artista se relacionó a lo largo de su vida. Me refiero a nombres como los de Leon Trostky, Andrés Iduarte, Lázaro Cárdenas, Pablo Picasso, André Breton, Marcel Duchamp, Dolores del Río, Salvador Dalí, Sergei Eisenstein y un sinnúmero de personalidades más.

Toni Frissell (Antoniette Frisell). Apenas unas escuetas referencias en el monográfico sobre Kahlo, publicado en noviembre de 2012 en la edición mexicana de *Vogue*, con motivo de la exposición *Las apariencias engañan: los vestidos de Frida Kahlo* celebrada en el Museo Frida Kahlo. Es ahí donde se nos recuerda que “la visionaria directora de la revista, Edna Woolman (desde 1914 hasta 1952), la retrató por primera vez en sus páginas. A través de su lente, Toni Frissell inmortalizó la imagen de la mujer que se convertiría en una de las artistas más emblemáticas del siglo XX” (Henestrosa, 2012: 68). Esta representación fotográfica se sitúa en clara consonancia con las puestas en página que se hacían en los reportajes gráficos de una revista ilustrada dirigida a un público femenino. Se trataba, en muchos casos, de ejemplificar “estilos de vida” mediante imágenes evidente y conscientemente prefabricadas. Ni que decir tiene que la imagen de Kahlo para *Vogue* se ajusta perfectamente a la retórica de la fotografía de moda propia de aquella época: “Las imágenes de moda buscarán la forma más exacta de llegar al público femenino, su evolución será fruto de la constante pregunta de cómo debe presentarse la mujer que puede llevar ese tipo de ropa. Todo ello dotado, además, de un carácter efímero, de constante cambio que vaya al ritmo de la moda” (Pérez Gallardo, 2009: 468). Un brevísimo resumen de la evolución de la revista *Vogue* en estos años nos muestra, con mayor precisión, algunos de los parámetros básicos que marcaban la línea fotográfica de este tipo de reportajes:

“Durante la primera época, bajo la dirección de Nast, las palabras más usadas de *Vogue* habían sido: *buen gusto, educación y distinción*. Luego, en la década de los 20 y comienzos de los 30 todo había sido *chic* o *elegante*. En 1937 hizo su debut en las páginas de la revista la palabra *sex-appeal*. Fue dos años antes de que la fiesta llegase a su fin cuando, en 1939, Hitler desencadenó la Segunda Guerra Mundial. A partir de aquí y durante más de un lustro otra iba a ser la historia del mundo. Lo mismo iba a ocurrir con *Vogue* en los primeros años de la década de 1940. Otra historia se comenzaría a escribir.” (Angeletti y Oliva, 2011: 96).

Aún así, y sin desentonar con los códigos fotográficos descritos, se percibe en el retrato de Kahlo el desvelamiento de la imagen prefabricada de “lo mexicano posrevolucionario”.

Frissell y Kahlo deciden salir del estudio (algo clave en la fotografía de la norteamericana, pero tampoco ajeno a las puestas en escena de Frida), y ubicarse delante de un gran agave para realizar este retrato.¹⁴³ Frida va ataviada con su característico *rebozo*, su trenzado y una falda que llega a cubrir sus pies. Ella, que si atendemos a la letra del reportaje pertenece a la élite mexicana, parece, sin embargo, estar imitando a una campesina del maguey (planta muy común en México de la que se extraen licores como el pulque, el mezcal o el tequila) (Imagen 67).

Esta es, sin lugar a dudas, la composición más exagerada de todo el reportaje. Poco subversiva incluso para el campo de acción donde surgen y se difunden estas imágenes (una de las revistas de moda más influyentes del mundo ya en 1937, no hay que olvidarlo) y en las antípodas de la propuesta fotográfica de Kahlo descrita en el apartado anterior, la fotografía, sin embargo, sí que entronca con los códigos representacionales que Frida manejó en algunas de sus puestas en escena de índole alegórico-nacional.

143. Un análisis de las fotografías de Frissel (caracterizado por sus ubicaciones exteriores y captura del movimiento) puede encontrarse en Angeletti y Oliva, 2011: 80-83.

2.3.4. Anexo fotográfico



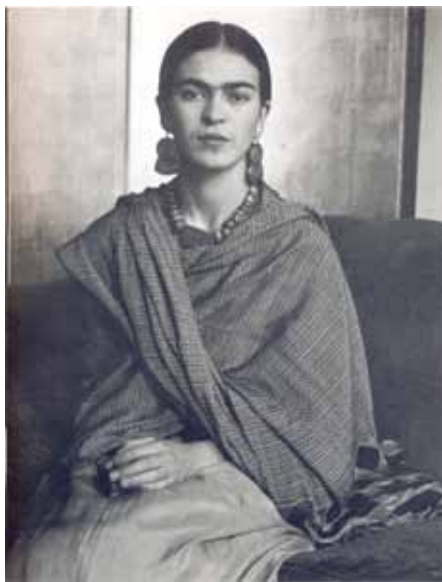
38. Frida Kahlo con *rebozo*. Edward Weston (1930).



39. Frida Kahlo y Diego Rivera.
Edward Weston (1930).



40. Frida Kahlo con cesto.
Imogen Cunningham (1931).



41. Frida Kahlo sentada.
Imogen Cunningham (1931).



42. Frida Kahlo retrato frontal 1.
Imogen Cunningham (1931).



43. Frida Kahlo retrato frontal 2.
Imogen Cunningham (1931).



44. Frida Kahlo con una *jícara* en la cabeza 1.
Carl Van Vechten (1932).



45. Frida Kahlo con una *jícara* en la cabeza 2.
Carl Van Vechten (1932).



46. Frida Kahlo en la pulquería La Rosita.
Leo Matiz (ca. 1945).



47. Fragmento de *El Arsenal*.
Diego Rivera (1928).



48. Fragmento de *México del presente*.
Diego Rivera (1935).



49. Fragmento de *Pan American Unity Mural*.
Diego Rivera (1940).



50. Fragmento de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Diego Rivera (1947).



51. Frida con rebozo magenta. Nickolas Muray (1939).



52. Frida Kahlo frente al mural *Pesadilla de guerra, sueño de paz*. Juan Guzmán (1952).



53. Frida Kahlo con espejo y velas 1.
Carl Van Vechten (1932).



54. Frida Kahlo con espejo y velas 2.
Carl Van Vechten (1932).



55. Frida Kahlo con ristra de calabazas.
Carl Van Vechten (1932).



56. Frida Kahlo y Diego Rivera.
Carl Van Vechten (1932).



57. Estudios antropométricos de indígenas de la zona de Jalisco (ca. 1910).



58. Indígena moliendo nixtamal. Cruces y Campa (ca. 1870).



59. Vendedoras de peras. Cruces y Campa (ca. 1870).



60. María Bibiana Uribe, La India Bonita. Arriaca (1921).



61. Luz García en álbum de presidiarios. Atribuido a Joaquín Díaz (ca. 1860-1865)



62. Trinidad Rodríguez. Atribuido a Joaquín Díaz (ca. 1860-1865)



63. Frida Kahlo con esculturas prehispánicas.
Antonio Kahlo (ca. 1947).



64. Frida Kahlo con objetos de cerámica.
Bernard Silberstein (1940).



65. Frida Kahlo con atuendo de tehuana.
Bernard Silberstein (1940).



66. Frida Kahlo en *Vogue*. Toni Frissel (1937).



67. Campesinos de maguey.
Hugo Brehme (ca. 1925).

2.4. Dramaturgias artísticas. La representación fotográfica de una profesión

En su libro *La invención del cuadro*, el historiador Victor I. Stoichita recuerda que el autorretrato (como creación, principalmente en busto, usada para representar al autor de una obra) aparece en torno a la época moderna, pero que la autoproyección pictórica de un autor en un contexto de ficción se conoce ya desde la época clásica (2011: 333). Así, la autotematización de un pintor casi siempre se ha producido inserta en un contexto ficticio que es igualmente mostrado y que conforma una parte fundamental del cuadro. Esta manera de presentar al autor de la pintura es lo que se ha denominado la “autoproyección contextual” o, en palabras de Stoichita:

“la representación del autor inserta en el seno de la obra de la que se declara, de una u otra forma, creador. La autoproyección contextual tiene muchas maneras de realizarse. Yo distinguiré cuatro: *el autor textualizado*, *el autor disfrazado*, *el autor visitante*, y *el autor en autorretrato integrado*.” (2011: 333).

Las cuatro variantes que distingue el historiador rumano son, principalmente, herramientas en manos de un pintor para introducirse y reivindicarse como creador de su obra. Se conocen, por tanto, algunos lienzos utilizados por sus creadores como superficies para aparecer de diferentes maneras: mostrándose en plena labor creacional (autor textualizado), como un personaje más de las escenas que pinta (autor disfrazado), en un cameo inesperado donde el pintor se cuela en la representación (autor visitante) o mediante un retrato al uso que es integrado a su vez en la representación pictórica (autor integrado). Stoichita limita su análisis a las obras pictóricas e ilustra su argumentación con un conjunto de cuadros. Pero esta útil clasificación puede, a su vez, tenerse en cuenta para estudiar un determinado material fotográfico pues, al fin y al cabo, las fotografías fundamentales de esta investigación son entendidas como discursos retóricos, es decir, como representaciones construidas y no como

simples reflejos de un evento.

Contamos con una cantidad considerable de fotografías de Frida Kahlo junto a sus lienzos. En algunas de estas imágenes existen similitudes evidentes entre la *Kahlo fotografiada* y la *Kahlo pintada*. En otras, por el contrario, Frida es retratada mientras trabaja en sus cuadros. Las primeras fotografías descritas, donde Kahlo insinúa el parecido entre las diferentes maneras que tiene de representarse y apela a ciertos pilares teóricos de las autobiografías visuales, no serán estudiadas en este momento, sino que se analizarán en el cuarto capítulo de esta investigación. Ahora me centraré solamente en aquellas escenas fotográficas en las que Frida, pincel en mano, parecería haber sido cogida por sorpresa en plena labor artística.

Una clasificación de estas imágenes nos permite hablar de dos grandes grupos: por un parte, fotografías en las que Kahlo aparece pintando en su estudio y, por otra, fotografías en las que está pintando desde su cama, convaleciente tras alguna de las múltiples operaciones que sufrió a lo largo de su vida. Atendiendo a esta división, se hace necesario elaborar un breve inventario de dichas imágenes para aportar algunos datos contextuales básicos e ir comprobando cómo se representa la artista desempeñando su labor pictórica:

- Imagen 68. Fotografía en blanco y negro donde Frida aparece trabajando en el *Retrato de Jean Wight* (1931). Existe otro retrato muy similar donde posa con el pelo suelto y sentada en su estudio mientras pinta el mismo cuadro.

- Imagen 69. Fotografía en blanco y negro de Frida pintando *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) en la que también vemos a Diego Rivera observando la labor de su esposa. Por aquellas fechas, Rivera estaba trabajando en unos murales para el Instituto de las Artes de Detroit, tal y como puede apreciarse al fondo de la escena. Muy posiblemente esta imagen forme parte de una pequeña serie compuesta por un retrato cenital de Kahlo (Imagen 70) y dos imágenes más de la pareja

sentada (Imágenes 71 y 72). A la vista de las características de estas fotografías, cabe la posibilidad de que toda la serie fuese capturada (como creo que también lo fue la Imagen 68) por la asistente de Rivera y amiga de Kahlo, Lucienne Bloch. Asimismo, se conocen otras dos fotografías de Kahlo pintando donde aparece con un *look* muy similar al de estos retratos y que también podrían haber sido tomadas por Bloch: en una de ellas, curiosamente, Frida pinta el mismo cuadro, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (Imagen 73); pero en la otra, publicada el 2 de febrero de 1932 en el *The Detroit News* para ilustrar un artículo sobre el trabajo de la “mujer del maestro de la pintura mural”, Kahlo aparece pintando *Autorretrato con collar* (1933) (Imagen 74).

- Años después, en torno a 1938, el fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo tomó dos imágenes en blanco y negro de Frida pintando, según se aprecia con cierta dificultad, *Perro xoloitzcuintle conmigo* (1938) (Imágenes 75 y 76).¹⁴⁴

- De esa misma época son dos fotografías en blanco y negro de Kahlo en su casa- estudio del barrio de San Ángel donde posa pintando *Lo que el agua me ha dado* (1938). Estos retratos pueden encontrarse (tal y como se especifica en el acervo del Museo Frida Kahlo) en el Archivo de Mario Casasola (Imagen 77).¹⁴⁵

- En tres fotografías de 1939, tomadas esta vez por el fotógrafo estadounidense Nicholas Muray, Kahlo aparece pintando su famoso cuadro *Las dos Fridas* (Imágenes 78, 79 y 80). Parece que ese mismo día se tomaron otras tres fotografías de la artista en el patio de su casa: en la primera, posa fumando junto a un águila (Imagen 81); en otra, la vemos apoyada en una de las esculturas de su patio perteneciente al artista Marlo-

144. Una copia de estas fotografías puede consultarse en el archivo de la Asociación Manuel Álvarez Bravo en México D.F. Allí, las imágenes aparecen fechadas en 1940, dato algo dudoso a la vista del cuadro que Frida parece estar pintando, y se titulan *Frida Kahlo (con pincel)*.

145. No se incluye el segundo retrato de la artista pintando *Lo que el agua me ha dado* ya que la copia conservada por la autora no cumple las condiciones adecuadas para su reproducción.

nio Magaña (Imagen 82); y, en una tercera, aparece tocándose suavemente el cuello y mostrando su mano a la cámara para generar un juego compositivo, ya que en todas estas escenas lleva los famosos pendientes con forma de mano que le regaló el pintor Pablo Picasso (Herrera, 2007: 149) (Imagen 83).

- Poco tiempo después, en torno a 1940 y 1941, fueron capturadas por Bernard Silberstein dos fotografías de Frida trabajando en otros lienzos citados en el apartado anterior: en una de ellas, Kahlo pinta *La mesa herida* (1940) (Imagen 84). En la otra, aparece junto a su esposo Diego Rivera pintando *Diego en mi pensamiento* (1943) (Imagen 85).

- En otra fotografía de 1942, no atribuida aún a ningún fotógrafo, Frida aparece pintando su *Retrato de Marucha Lavín* (Imagen 86).

- Casi diez años después, en 1951, encontramos otras sesiones donde vemos a la artista en su estudio: primero, la muy famosa fotografía tomada por la fotógrafa alemana Gisèle Freund en la que Frida aparece pintando el retrato de su padre, *Retrato de Wilhelm Kahlo* (1952) (Imagen 87).¹⁴⁶ También pueden ser de Freund otras cuatro imágenes en las que la artista aparece trabajando en alguna de sus obras: en primer lugar, una donde Frida mira, pincel en mano, su *Autorretrato con el retrato del doctor Farill* (1951) (Imagen 88);¹⁴⁷ y, posteriormente, tres más frente a *Los cocos* (1951) (Imágenes 89, 90 y 91).

- En 1953, Bernice Kolko retrata a Kahlo mientras pinta una de sus naturalezas muer-

146. Existe otra fotografía de Kahlo con un cigarro en la mano y posando junto a este mismo lienzo. La imagen, en contrapicado y con Kahlo mirando a la cámara, no hace referencia al trabajo pictórico de Frida. Por el contrario, se conoce otra fotografía con un encuadre más abierto donde la mexicana, vestida de otra forma, sí posa pintando el mismo cuadro. Puede verse una reproducción de esta fotografía en el acervo del Museo Frida Kahlo atribuida a la fotógrafa alemana y en Prignitz-Poda, Grimberg y Kettenmann, 1988: 166.

147. Ese mismo año, Kahlo posa de nuevo para Gisèle Freund en otra fotografía junto al doctor Farill y con este mismo lienzo. La imagen será analizada más adelante.

tas (Imagen 92). El cuadro, fechado en 1942, parece estar ya terminado, pero Frida apoya su pincel sobre él mientras sostiene una paleta de colores.

- En torno a 1954, el fotógrafo suizo Werner Bischof realiza una sesión fotográfica con Frida de la que se conocen tres retratos de la artista, además de algunas imágenes de su casa. En uno de ellos, Frida aparece tumbada en su cama fumando y con un perro. Pero en las otras dos fotografías la vemos en su estudio frente a uno de sus cuadros del que sólo se aprecia el reverso. Mientras en una de las imágenes Frida está fumando y no trabaja el lienzo (Imagen 93), en la otra la artista tiene un pincel en la mano y parece aplicar pintura sobre la tela (Imagen 94).

- Por último, existe otra fotografía anónima en el acervo del Museo Frida Kahlo donde vemos a la mexicana pintando en el patio de su casa.¹⁴⁸

Pasando a las fotografías de Kahlo trabajando desde la cama, destacan dos sesiones:

- En primer lugar, la que protagonizó junto al fotógrafo alemán refugiado en México Hans Gutman Guster (más conocido como Juan Guzmán). Parece que a lo largo de varios días, Guzmán retrata a la artista convaleciente en el Hospital Inglés. Allí podemos verla en dos imágenes de noviembre de 1950 pintando su cuadro *Árbol genealógico*. En una de ellas la artista aparece sola, pero en la otra es observada atentamente por Vidalitos, uno de los muchachos que trabajaba en su casa (Imágenes 95 y 96). En otra fotografía muy parecida, Kahlo posa destapada y mostrando la escayola decorada por ella misma que cubría su torso mientras retrata a un indio ataviado con ropa popular mexicana (Imagen 97). Una calavera de azúcar (dulce decorativo típico del *día de muertos* en México) aparece también en la escena. Con esa misma calavera en las manos, Frida posa para otras dos fotografías similares (Imagen 98) y, en cuatro retratos

148. No se incluye este retrato ya que la copia conservada por la autora no cumple las condiciones adecuadas para su reproducción.

más tomados en otro momento de la sesión, se ve cómo ella misma pinta su escayola ayudada por un espejo y muestra los resultados a la cámara (Imagen 99). En último lugar, la artista se retrata besando a Diego Rivera.

- Por último, en 1952 Kahlo concedió una entrevista y sesión fotográfica al crítico de arte Antonio Rodríguez (posiblemente acompañado de algún fotoperiodista) mientras pintaba desde su cama *Naturaleza viva*. Fruto del encuentro, se conocen seis fotografías. En cuatro de ellas, la artista trabaja en el cuadro, sola en tres fotografías (una que muestra toda la situación, otra en un plano detalle de sus manos y una tercera donde se ve su reflejo desde el espejo que situó en el techo de su cama) y bajo la atenta mirada de Rivera en la última (Imágenes 100 , 101 y 102).

Por tanto, en un total de, al menos, treinta y cinco ocasiones y a lo largo de más de veinte años, Frida se retrata pintando alguno de sus cuadros. Las similitudes morfológicas y compositivas de estas fotografías son evidentes: en casi todas ellas la artista aparece de perfil (en la mayoría, a la derecha del encuadre) sosteniendo la paleta y el pincel y trabajando sobre un lienzo que se muestra, a veces íntegro, en la composición fotográfica. Frida suele situarse en un interior (aunque también aparece pintando en el patio de su casa) y las escenas se iluminan con luz natural. Con escasa profundidad de campo, las imágenes están perfectamente enfocadas permitiendo observar tanto a la artista como el cuadro en el que trabaja. De alguno de estos retratos puede deducirse la captura de un instante a partir de la presencia de leves marcas temporales en la imagen (es el caso de las fotografías tomadas por Muray), pero en la gran mayoría de las imágenes parece que se está simulando la acción para facilitar la labor de los fotógrafos: da la impresión de que en estas fotografías Kahlo no está, realmente, trabajando en los cuadros, sino que, más bien, escenifica la acción. Para ello se habría construido una puesta en escena utilizando, como es evidente, elementos comunes de la labor pictórica de la artista. Incluso, en alguna de estas imágenes se introduce en el encuadre a Diego Rivera que posa acompañando a su esposa y observando su trabajo detrás de ella. En

la mayoría de las fotografías, Frida dirige su mirada al lienzo, pero en algunas de las imágenes (Imágenes 68, 74 y 80) mira a la cámara desvelando la presencia fotográfica en la escena y, en otras, dirige su mirada fuera de campo (Imágenes 89 y 90).

Existe una clara diferencia entre estos retratos fotográficos y aquellos cuadros de la artista en los que se representa con algún elemento del que puede deducirse fácilmente la alusión a su labor pictórica: sólo en cuatro ocasiones, dos de las cuales son simples dibujos abocetados, Kahlo se autorretrata mostrando su tarea como pintora. Estas cuatro obras son: su famoso *Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill* (1951), donde Kahlo sujeta una paleta con un enorme corazón pintado y unos pinceles chorreantes de sangre (Imagen 103); la litografía *Frida y el aborto* (1932), que muestra un tercer brazo añadido por la artista para sostener una paleta con forma de corazón (Imagen 104); su curioso *Autorretrato dibujando* (1937), en el que simula la acción secuencial del acto de autorretratarse creando una compleja imagen que recoge la simultaneidad de tareas para representarse pintando (Imagen 105); y el dibujo abocetado *Autorretrato con tema político*, sin fecha determinada, en el que se dibuja paleta en mano y frente a un lienzo (imagen 106).¹⁴⁹ En todos estos cuadros, la artista aprovecha su labor como pintora para construir un autorretrato textualizado: Kahlo se pinta pintando, podría decirse.

Además de por el diferente número de imágenes, las representaciones pictóricas y fotográficas de Frida trabajando en sus cuadros se distinguen por otra cuestión. Sólo en una de estas pinturas, el *Autorretrato dibujando*, el espectador puede observar a la artista en plena labor creativa. En este dibujo parece que el potencial espectador “invade” la intimidad del acto (pues Kahlo se representa mientras está autorretratándose) y ocupa, además, un papel fundamental en la representación. Todo aquel que observe el dibujo se situará en el lugar del espejo imaginario que utiliza la artista para ver su rostro y plasmarlo en el papel que sostiene

149. En otros cuadros puede deducirse cómo la artista apunta a su labor pictórica (por ejemplo en *Stalin y Frida* -1954-) o incluso declara su autoría a través de inscripciones directas sobre los lienzos (como en *Autorretrato con pelo suelto* -1947-). Pero sólo se autorretrata claramente como pintora en las obras señaladas.

sobre sus piernas. Los demás cuadros nos muestran a Frida haciendo un receso en su labor pictórica. Es decir, salvando la pintura "*in fieri*" (Stoichita, 2011: 407) en la que Kahlo se autorretrata mientras se pinta, los otros tres cuadros de la artista no nos enseñan a Frida propiamente pintando, sino junto a sus lienzos con utensilios de pintura. Esto es, precisamente, lo que no sucede en las fotografías descritas donde Frida (bien en su estudio, bien desde su cama) se retrata pintando o, al menos, simulando esta actividad.

Es decir, sólo en las representaciones fotográficas Kahlo se muestra como una pintora que está trabajando en sus obras, con sus utensilios y en su espacio. Por tanto, esta tarea artística cobra sentido, podríamos decir, a través de sus escenas fotográficas. Pero, como ya se ha señalado, la gran mayoría de estas fotografías parecen haber sido simuladas, construidas, preparadas para la ocasión: la misma pose impostada, poco relajada, componiendo la disposición corporal y sin una sola mancha de pintura en la ropa o en las manos. Atendiendo a estos rasgos de las fotografías, nada desdeñables si tenemos en cuenta que se dan en casi todas ellas, podemos pensar entonces en la presencia de un autor disfrazado donde "el pintor interpreta el papel de un personaje presente en una historia" (Stoichita, 2011: 334). Frida es en estas fotografías, claramente, una pintora, ¿pero acaso no es también aquella modelo que de manera evidente simula *en y para* la representación fotográfica una peculiar identidad artística? Frida no sólo se retrata pintando sus cuadros, sino que, por medio de estas fotografías, también manifiesta una identidad artística múltiple. Examinemos con detenimiento esa identidad.

2.4.1. Elogio de una doble creación. La identidad artística múltiple en Frida Kahlo

A lo largo de su trayectoria, Frida Kahlo mostró sus cuadros en diversas exposiciones. Como artista única lo hizo sólo en dos ocasiones: del 1 al 15 de noviembre de 1938 en la Julien Levy Gallery de Nueva York con veinticinco obras y del 13 al 27 de abril de 1953 en la Galería de Arte Contemporáneo de México para la muestra *Primicias para un homenaje a Fri-*

da Kahlo con treinta y un cuadros. Pero, como integrante de exposiciones colectivas, algunos de sus lienzos se exhibieron en galerías y museos de Ciudad de México, París, Nueva York, San Francisco, Boston, Filadelfia y otras ciudades de Estados Unidos.¹⁵⁰ En muchas de estas exposiciones se publicaron catálogos y hojas informativas donde aparecía el nombre de Frida Kahlo (en diversas ocasiones, Frida Rivera o Frida de Rivera).¹⁵¹ Además, la artista recibió una beca gubernamental en 1946 e, incluso, un Premio Nacional de Pintura que venía a sumarse a los encargos estatales que desempeñó, entre los que se encuentra ser miembro fundador del Seminario de Cultura Mexicana (Herrera, 2007: 405-406) y profesora en la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública más conocida como La Esmeralda (Herrera, 2007: 416). Un importante número de inserciones en prensa donde se alude a su tarea pictórica confirmarían que su labor artística fue en aumento con el paso de los años (Ankori, 2002: 260-263).

No obstante, parece que estas prácticas fueron insuficientes para forjar una identidad artística a tenor de algunas declaraciones que ella misma hizo sobre su propia obra pictórica y que han llegado hasta nuestros días por su correspondencia o por haber sido publicadas en alguna de las múltiples entrevistas que concedió a lo largo de su vida. Es frecuente encontrar alusiones a la escasa actividad pictórica que, según ella, llevó a cabo. Kahlo también desacre-

150. En su capítulo *Patrocinadores, política, reconocimiento público* (2007: 401-454), Hayden Herrera enumera algunas de estas exposiciones. A modo de resumen, se sabe que Kahlo expuso dieciocho cuadros en la muestra *Mexique* del 10 al 25 de marzo de 1939 en la galería Renou & Colle de París. En la *Exposición Internacional de Surrealismo de México* en 1940. Ese mismo año participó en la *Exposición Internacional del Golden Gate* de San Francisco y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York para la muestra *Veinte siglos de arte mexicano*. En 1941 expuso en *Pintores del México Moderno* organizada por el Instituto para las Artes Contemporáneas de Boston y en cinco ciudades más de Estados Unidos. En 1942 expone en la *Primera Exposición del Seminario de Cultura Mexicana* en el Palacio de Bellas Artes y su obra regresa al Museo de Arte Moderno de Nueva York para la muestra *Retratos del siglo XX*. En 1943 forma parte de la exhibición *El Arte Mexicano de Hoy* del Museo de Arte de Filadelfia e, igualmente, expuso en *Mujeres Artistas*, muestra coordinada por la galería Art and This Century de Peggy Guggenheim. En 1943 y 1944 expuso en la Biblioteca Benjamin Franklin de Ciudad de México. En 1944 algunos de sus cuadros se vieron en la Galería de Arte Maupassant también de Ciudad de México y en el Salón de la Flor. En 1947 participó, junto a otros cuarenta y cinco pintores mexicanos, en la muestra del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Para más información sobre estas exposiciones y la reseña de otras muestras remito a Prignitz-Poda, Grimberg y Kettenmann 1988: 289-293; Herrera, 2007: 402-406; Ankori, 2002: 1-3 y Carpenter, 2007: 302-310.

151. No es extraño encontrar referencias a Frida con el apellido de su esposo. Así se ve, por ejemplo, en la hoja informativa de su exposición individual en la Julien Levy Gallery de Nueva York.

ditó en algunas ocasiones sus cuadros e, incluso, el mundo artístico con el que convivía.¹⁵² Estos hechos y declaraciones propiciaron la idea, equivocada a mi entender, de que Kahlo nunca construyó una identidad artística, a pesar de que en ciertas ocasiones fue identificada como pintora e, incluso, ella llegó a reivindicarse como tal en otros momentos. Numerosos estudios han señalado esta aparente “carencia” de su carrera. Por ejemplo, Hayden Herrera incluye en su biografía de la artista publicada en 1997 (es decir, cuando ya se contaba con un nutrido grupo de investigaciones sobre la obra de Frida) un capítulo titulado *Una pintora por derecho propio* donde reclama el reconocimiento de la labor pictórica de Kahlo. La historiadora explica que este apelativo apareció por primera vez en su exposición de 1938 en la Julien Levy Gallery (2007: 294). Pero además, en el análisis de Herrera podemos leer: “Parecía que deliberadamente decidió relegar su arte al reino de lo *encantador y exótico*, donde estaba a salvo de las críticas y la competencia serias. Prefería que la consideraran como personaje seductor en lugar de que la juzgaran como pintora” (2007: 289) O, más adelante: “No obstante, los hábitos irregulares de trabajo y la incapacidad física de Frida le impedían producir muchos cuadros y, por consiguiente, juntar suficientes obras para una exposición exclusiva en alguna galería comercial” (2007: 402).

Es decir, Frida es fundamentalmente vista, tal y como puede deducirse de esta y otras citas, como la encarnación de uno de los mitos más persistentes cuando hablamos de mujeres artistas. Hija y nieta de fotógrafos, además de esposa de la figura más representativa del mu-

152. Sólo cuatro ejemplos: el 14 de febrero de 1938, Frida remite a su amiga Lucienne Bloch una carta en la que puede leerse. “Con gran asombro mío Julien Levy me escribió una carta en la que dice que alguien le habló acerca de mis cuadros y que le interesaría mucho organizar una exposición en su galería. Respondí enviándole unas fotografías de las últimas cosas que he hecho, y me contestó por medio de otra carta en la que se muestra muy entusiasmado por dichas fotografías y me pide una exposición de treinta cuadros para octubre del presente año... No sé qué ven en mi trabajo. ¿Por qué quieren que haga una exposición? (en Tibol, 1999: 136). El 18 de julio de 1941 escribe al doctor Eloesser: “De la pintura voy dándole. Pinto poco pero siento que voy aprendiendo algo y ya no estoy tan *mage* como antes.” (en Tibol, 1999: 197). El 15 de marzo de 1941 escribe a Eloesser: “me caen muy gordo los *Art Collectors*, no sé por qué, pero ya el arte en general me da cada día menos *alazo*, y sobre todo esa gente que explota el hecho de ser *conocedores de arte* para presumir de *escogidos por Dios*; muchas veces me simpatizan más los carpinteros, zapateros, etc., que toda esa manada de estúpidos dizque civilizados, habladores, llamados *gente culta*”. (en Tibol, 1999: 195). Por último, su declaración de 1947 para el Instituto Nacional de Bellas Artes donde dice: “He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición, con la convicción de, antes de todo, darme gusto y, después poder ganarme la vida con mi oficio.” (en Tibol, 1999: 241). Kahlo identifica la pintura como su profesión, pero infravalora constantemente su labor pictórica.

ralismo mexicano, Kahlo recibió cierta formación artística, tomó lecciones de pintura junto a Fernando Fernández y Andrés Zorn (Pringnitz-Poda, 2010b: 16 y Mayayo 2008: 36) y comenzó a desarrollar paulatinamente su obra, pero parece que tuvo intervalos de escasa actividad y que no consiguió labrarse una carrera artística totalmente independiente o ser reconocida en vida. Frida ocupa, podríamos decir, el lugar reservado para aquellas mujeres que manifestando un interés artístico parecerían no haber asumido (o haberlo hecho de manera muy tibia) una verdadera identidad artística. Aunque en el caso de Frida, y gracias a numerosas investigaciones que examinan su obra, esta imagen de su trayectoria, claramente desfigurada, estaría cambiando, ella parece ser el perfecto ejemplo de lo que la historiadora Linda Nochlin calificó como una “dama pintora”: “Un nivel de *amateurismo*, modesto, eficiente y autodenigrante, como un *logro adecuado* para la joven bien educada, quien, naturalmente, querría dirigir su mayor atención al bienestar de otros –familia y esposo–” (2007: 33).

Pues bien, la investigación de Gannit Ankori alerta sobre la falsa impresión que, a este respecto, se habría asentado. La negación aparente de Kahlo a asumir una explícita identidad artística, su supuesta animadversión hacia este ambiente es, para Ankori, una simple “*mask of naïvité*” (2002: 252). Es decir, una imagen de ingenuidad y cierta distancia con la esfera artística de su tiempo que la propia Frida habría fomentado como parte medular de su producción, pero también de su peculiar posicionamiento frente a la noción de identidad artística con la que convivió. Frida sí construye su identidad artística y lo hace, para Ankori, de manera muy activa por medio de las representaciones pictóricas en las que ella se muestra como una pintora. La historiadora israelí nos pone sobre la pista, por tanto, de esta elaboración identitaria, pero llegados a este punto (y tras las descripciones previas de las fotografías donde Kahlo posa pintando) considero que, además, lo hace de una manera más evidente, numerosa e innovadora mediante la imagen fotográfica. Kahlo actúa para la cámara su identidad como pintora, como creadora de cuadros, pero también (y de aquí proviene la idea una cierta *multiplicidad identitaria*), como modelo que posa dando cuerpo, de manera evidentemente artificial, a tal operación.

Urge aclarar una cuestión: tal y como explica Griselda Pollock, la construcción de la identidad artística ha implicado a lo largo de la historia del arte la asunción de un canon viril (ejemplificado en el mito del genio) y el radical desplazamiento de cierta imaginaria femenina (2007c: 156).¹⁵³ Es decir, la identidad artística está ligada en la historia del arte a una noción de género o, en otras palabras, la construcción de la identidad artística moderna se ha fundamentado en una mitología que implica la masculinidad (en todas sus dimensiones o consecuencias sociales y políticas). Cuando en 1971 Linda Nochlin se preguntaba “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (2007: 17-44), apuntaba la invisibilidad de las mujeres en la historia del arte oficial no por su falta de méritos artísticos, sino, más bien, por el desarrollo de prácticas y estilos que no encajaban con el canon artístico vigente. Pero Pollock llama la atención sobre algo más radical: llega a identificar el inmovilismo para con la noción de arte que implica la pregunta de Nochlin y propone la ruptura del canon artístico general y la negativa a integrar en ese estatuto a unas creadoras que, simplemente ejerciendo actividades como la creación de lienzos, subvertían pilares fundamentales de la institución artística.¹⁵⁴ Una de las razones por la que muchas mujeres habrían sido privadas de adoptar una identidad artística era, precisamente, por ostentar un género que no se contemplaba en la noción del artista. Pero, además, este canon se desarrolló asumiendo la idea de que el artista es un individuo talentoso que muestra ese valor principalmente en una única actividad creativa. Por tanto, para poder seguir examinando de manera rigurosa el trabajo de Kahlo es necesario tener en cuenta la imbricación entre identidad de género e identidad artística.

No se conocen muchas fotografías ni muchos cuadros de mujeres que, habiendo desarrollado su carrera pictórica en la segunda mitad del siglo XIX o primera mitad del siglo XX,

153. La bibliografía que examina la creación de la noción de artista es muy numerosa. Remito sólo a tres textos para una mayor información a este respecto: primero el conocido volumen *La leyenda del artista* de Ernst Kris y Otto Kurz (2007) donde se reflexiona sobre algunos de los mitos más trascendentes en la formación de la imagen del artista. También, la revisión propuesta por Patricia Mayayo a lo largo de su estudio *Historia de mujeres, historias del arte* (2003). Y, por último, el texto de Griselda Pollock *Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon* (2007c).

154. Pollock proporciona también a la historia del arte un análisis estético en términos freudianos como metodología que permite identificar nuevas huellas en las prácticas y resultados artísticos de estas creadoras. Puede encontrarse la aplicación de tal análisis en Pollock, 2007: 161-196.

aparezcan desempeñando labores propias de su oficio.¹⁵⁵ Gracias a diversas investigaciones llevadas a cabo para visibilizar a estas artistas (nunca exentas de polémica)¹⁵⁶ han salido a la luz algunas fotografías de mujeres retratadas en plena labor creativa mientras trabajan en sus estudios. Berthe Morisot, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber- Arp, Georgia O'Keefe, Lee Krasner, Maria Helena Vieira da Silva, Elaine de Kooning, Hedda Sterne o Helen Frankenthaler son algunas de ellas.¹⁵⁷ Asimismo, merecen ser destacadas algunas imágenes de Yevonde Cumbers (Madame Yevonde), Nina Leen, Hannah Höch, Gerda Taro o Gisèle Freund tomando fotografías.¹⁵⁸

La gran mayoría de estas imágenes tienen similitudes compositivas. Una de las más llamativas es la frecuencia con la que aparece la pareja sentimental de estas mujeres, generalmente también artista, en el encuadre. Por otra parte, suelen ser fotografías sueltas o series poco numerosas. Esto no sucede en el caso de Frida: ella posó en muchas ocasiones trabajando en sus pinturas. Y, como ya se ha señalado, es sencillo comprobar cómo “actúa” este oficio, de forma evidente, en casi todos los retratos donde la vemos pintando. El acto de pintar retrata- do una y otra vez, lo impoluto de sus manos y trajes, la disposición de su cuerpo, lo figurado,

155. Algunos de los autorretratos pictóricos más conocidos, donde vemos a mujeres en su tarea compositiva, pueden encontrarse en Mayayo, 2003.

156. En su estudio sobre la artista italiana Artemisia Gentileschi, la historiadora Griselda Pollock se refiere al “rescate” que se estaría llevando a cabo para recuperar la obra de algunas de estas mujeres artistas. Muy crítica con los métodos y los resultados de esta labor, Pollock dice: “Con Frida Kahlo y Georgia O'Keefe, ella [Artemisia Gentileschi] es ahora una de las más famosas artistas recuperadas, pero su fama es más un asunto de notoriedad y sensacionalismo que de un interés real o comprensión de Gentileschi.” (2007: 161). Algo similar habría ocurrido en muchos de los análisis que estudian la obra de Kahlo, como se ha señalado en numerosas ocasiones a lo largo de estas páginas.

157. Un caso muy particular es el trabajo que realizó frente a la cámara la pintora Georgia O'Keefe. Destacan muy especialmente sus series de manos y busto desnudo junto a su marido Alfred Stieglitz a las que me referiré en el cuarto capítulo de esta investigación. También es muy conocida la serie fotográfica de Lee Krasner tomada por Hans Namuth en 1950.

158. Llamen poderosamente la atención carteles publicitarios como los de Kodak a comienzos del siglo XX. En uno de 1913 se muestra el dibujo de una mujer con su cámara fotográfica en un campo. Con un vestido vaporoso, los brazos en alto y una exagerada sonrisa, la mujer parece la viva imagen de la libertad. El cartel es el fruto inequívoco de una ideología propia de finales del siglo XIX y comienzos del XX que intenta vender la fotografía como el instrumento mediante el cual las mujeres de clase social acomodada pueden tomar imágenes (de forma amateur, de nuevo) para su disfrute personal. Una reproducción del mismo se encuentra en Rosenblum, 2010: 55. Por otra parte, el fotógrafo Peter Juley, que también retrató a Kahlo, creó una colección fotográfica de mujeres artistas trabajando.

en definitiva, de todos estas imágenes nos habla, también, de una modelo que se fotografía escenificando un acto artístico y que juega, además, con la reproducción de su propia imagen. Nos habla de la manera que tiene Kahlo de representarse no sólo como pintora, sino también como modelo. “El modelo retratado, afirma Magritte, se esfuerza en parecerse a su propio retrato.” (Paquet, 1982: 9).¹⁵⁹

La alusión al artista belga René Magritte, y más concretamente a su labor fotográfica, es una referencia inevitable a este respecto.¹⁶⁰ Al igual que Magritte y en un periodo de tiempo simultáneo (aunque salvando las distancias evidentes entre sus trabajos artísticos), Kahlo también explora, usando para ello la disciplina fotográfica, las complicaciones teóricas que implica la representación de la propia imagen, es decir, la transposición de la realidad a un material visible. Muchas de las fotografías en las que vemos a Magritte trabajando en sus cuadros, especialmente una de 1928 mientras pinta *La tentativa de lo imposible* (Imagen 107), recuerdan vivamente a las imágenes de Kahlo de las que vengo hablando en este epígrafe: el artista aparece hierático, inexpresivo, mostrándonos su perfil, con una paleta en la mano (aunque, en esta ocasión, sin aplicarse en el lienzo), las manos limpias y un traje de chaqueta que parece casi su uniforme. Como Frida, Magritte simula su actividad pictórica y da forma, además, a una identidad artística que, en su caso, transitó los caminos de la construcción y crítica al estereotipo del artista burgués. Existe otra fotografía de Magritte donde el pintor aplica pintura directamente sobre el cuerpo de su modelo (Imagen 108). Este retrato servirá de puente, en capítulos venideros, para explicar una de las más interesantes relaciones intertextuales presentes en la obra fotográfica de Kahlo, y nos deja, además, a las puertas de la siguiente técnica empleada por Frida para intervenir sobre su propia imagen.

159. Traducción de la autora, en el original en francés: “Le modèle portrait, affirmait Magritte, s’efforcer de ressembler à son portrait.”. Estas palabras pronunciadas por Magritte y que recoge el historiador Marcel Paquet, recuerdan vivamente a lo dicho por Gombrich en su libro *La imagen y el ojo*: “En realidad cualquier fotografía se parece más a cualquier otra fotografía que a cualquier persona viva” (1993: 102). Ambas reflexiones señalan la existencia de un linaje icónico que habría impuesto su huella a muchos de los retratos fotográficos que conocemos.

160. Se han publicado varios estudios sobre el trabajo fotográfico de Magritte. Remito a dos de ellos para ampliar los datos aportados en estas líneas: *Photographies de Magritte* (Paquet, 1982) y *Magritte et la photographie* (Roegiers, 2005).

2.4.2. Entre dos medios. Las fotografías pintadas de Kahlo

Es habitual encontrar recortes, inscripciones, besos o anotaciones en las imágenes que Frida atesoró a lo largo de su vida. Kahlo utilizó el material fotográfico (los retratos donde ella aparece, pero también muchos otros en las que sólo vemos a sus amigos o familiares) como superficies que le permitieron plasmar sus filias y fobias. Incluso pueden rastrearse algunos hechos de su biografía tomando como referencia el uso que la artista dio a estas imágenes. Por ejemplo: el reverso de su fotografía de comunión, tras tachar una inscripción anterior, le sirve a la artista para espetarse a sí misma “¡Idiota!”; en el anverso de la conocida imagen tomada en 1926 donde posa con un traje de hombre escribe “Frida vestida con el traje de papá”; la imagen de ella junto a Lupe Marín (segunda esposa de Rivera) está doblada por la mitad, lo que le permite ocultar a su compañera de retrato; Frida marca con carmín una fotografía de Diego; las palabras “completamente fregada”, es decir, dolorida, aparecen sobre una de las fotografías que en 1940 tomara Nickolas Muray en la que la vemos postrada en una cama.¹⁶¹ Muchos otros retratos contienen dedicatorias, frases dirigidas a terceros o a ella misma y fragmentos recortados.

Pero hay tres fotografías donde Kahlo interviene, directamente y de una manera llamativa, sobre su propia imagen. Uno de estos retratos ya ha sido descrito en esta investigación, los otros dos van a comparecer enseguida. Me refiero, en primer lugar, a la fotografía tomada por Guillermo Kahlo en 1932 donde Frida pinta unas lágrimas en su cara y escribe una pequeña dedicatoria para su amiga Isabel Campos: “De tu amiga que está muy triste. Frida Kahlo” (Imagen 28). Las otras dos, fueron capturadas en 1938 por Nickolas Muray (Imagen 109) y en 1939 por Lucienne Bloch (imagen 110), respectivamente. Kahlo posó en incontables ocasiones para el objetivo de Muray y de Bloch. Con el fotógrafo estadounidense realizó una sesión compuesta por cinco imágenes: en dos de ellas vemos a Frida junto a Diego Rivera, Miguel

161. Nickolas Muray fotografió a Kahlo sometiendo a algunos de sus tratamientos y convaleciente por lo menos en dos ocasiones: en 1940 y 1946. En un total de, al menos, veintiuna fotografías se muestra a Frida postrada en la cama, con la cabeza sujeta por arneses o recibiendo visitas.

y Rosa Covarrubias, las hermanas Alfa y Beta Ríos Pineda y el propio Muray; otra fotografía muestra a Frida y Miguel Covarrubias y, por último, en dos retratos más, la artista posa con un rictus muy serio.¹⁶² En uno de esos retratos, el más relevante a estos efectos, Frida aparece cogiendo un teléfono y simulando estar en una conversación mientras mira directamente a la cámara. De su cabeza salen unas espirales dibujadas con tinta por la propia artista y puede leerse la siguiente inscripción: “1938. Frida furiosa”. Kahlo ha tachado las arrugas ubicadas en la comisura de su boca. Una línea debajo de sus ojos, igualmente dibujada con tinta, subraya de forma explícita la dirección de su penetrante mirada. Frida guía con estos trazos la interpretación de esa imagen: la artista parece furiosa.

En la fotografía capturada por Bloch podemos ver a Kahlo sujetando un bebé. Una inscripción aclara parte del contenido de la imagen: “Primer niño de Lucienne Bloch. Nueva York 1939-1940. Llegando de París”. Estos datos contextuales nos dan numerosa información de una imagen que puede identificarse fácilmente como una instantánea hecha para celebrar un acontecimiento de índole familiar (tomada en un momento de intimidad, la imagen tiene ciertas irregularidades en la captura que acentúan su carácter amateur). Pero, de nuevo, lo que más llama la atención es el retoque con tinta que Kahlo aplica sobre su retrato. Como ha analizado Elizabeth Carpenter, centrándose precisamente en estas tres fotografías que ahora estudio:

“Frida garabateó febrilmente sobre los tendones de su cuello, los cuales sobresalen al girar la cabeza hacia el bebé. Ella también dibujó una línea debajo de su bíceps derecho en un esfuerzo para hacer que parezca delgado.”(2007: 43).¹⁶³

Es decir, la artista opera directamente sobre las “imperfecciones” (sus arrugas, la forma de su brazo...) o “imprecisiones” que observa en la imagen (enfatisa su enfado incluyendo unas espirales en su cabeza o subrayando su penetrante mirada). Modela su propio retrato

162. Cuatro de estas fotografías pueden verse en Grimberg, 2005: 114. La quinta no ha sido atribuida a esta serie, pero, claramente, pertenece a esa misma sesión. Puede encontrarse en Wolf, 2010: 23.

163. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Frida feverishly scribbled over the tendons in her neck, which protrude as she turns her head toward the baby. She also drew a single line down her right bicep in an effort to make it appear slip.”.

para ofrecer(se), de esta manera, un resultado más acorde con lo que ella quiere mostrar(se). Pero estas tres fotografías nos hablan de algo más. Frida revela con estas intervenciones, con estos retoques, una deriva artística inédita, al menos de una manera tan evidente, hasta este momento. Estos retratos, que remiten a un repertorio de gestos y acciones realizados por la artista, muestran un código de tratamiento de la imagen ejecutado, físicamente y con tinta, sobre dichas superficies fotográficas. Frida “dibuja” sus fotografías y lo hace, principalmente, para “manufacturar” su propia imagen poniendo de relieve, con esta acción, dos cuestiones: en primer lugar, se aprecia el diálogo entre dos de las disciplinas que la artista trabajó con mayor profusión (me refiero, evidentemente, a la pintura y a la fotografía) y, en segundo lugar, incide, una vez más, en que la construcción de su imagen (como materia prima de su identidad) es uno de los elementos fundamentales de su obra artística.

La aplicación de retoques pictóricos, la adición de color sobre superficies fotográficas y los procedimientos de exposición múltiple completados con estudios de dibujo, no son ninguna novedad desde, prácticamente, el nacimiento de la fotografía en el siglo XIX.¹⁶⁴ Como recuerda la historiadora del arte Laura González Flores en su estudio *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*:

“Es común, en la fotografía del siglo XIX, la utilización de pintura sobre la foto. Normalmente, esta sobreexposición del lenguaje pictórico sobre el fotográfico respondía a una necesidad de mejoría del segundo: la manipulación pictórica servía para paliar algún defecto de la fotografía. Así surge el uso extendido de retoque a pincel sobre el negativo o la copia (...). Otra utilización obvia de la pintura en los primeros años de la fotografía fue la adicción de color sobre las copias.” (2005: 202).

En multitud de ocasiones se ha señalado que Kahlo estaba muy familiarizada con estas

164. El catálogo *The Printed Picture* recoge uno de los primeros ejemplos que se conocen de una fotografía coloreada a mano con resultados muy realistas (Benson, 2010: 186-197). Asimismo, son muy conocidas las imágenes resultantes de las exposiciones múltiples, positivado combinado y otras técnicas similares en el trabajo de fotógrafos como Henry Peach Robinson u Oscar Gustav Rejlander.

técnicas, generalmente desempeñadas por mujeres,¹⁶⁵ porque ayudó a su padre en las tareas de mejora del material fotográfico que él produjo (Herrera, 2007: 38 y 39; Coronel Rivera, 2006: 61). Esto, además, habría influido en la manera que Frida tenía de elaborar muchos de sus cuadros: lienzos generalmente de dimensiones pequeñas, cargados de detalles y con pinceladas muy precisas que proporcionan un verismo casi fotográfico.¹⁶⁶ Pero los retoques que se aprecian en los tres retratos fotográficos ahora analizados, no son en absoluto procedimientos de mejora como los descritos en la cita precedente. La aplicación de tinta sobre estas imágenes apunta, más bien, hacia la puesta en práctica de una “conjunción de géneros” (González Flores, 2005: 201) muy presente en la estética vanguardista con la que Kahlo convivió.¹⁶⁷ Los tres retratos, que son ejemplos puntuales y no conforman el grueso de la labor creativa de Kahlo, evidencian, no obstante, el manejo por parte de Frida de unos métodos artísticos conocidos en su época. Pintando sus fotografías, Kahlo utiliza los procesos de significación propios de unas disciplinas que se muestran aparentemente muy distantes (si atendemos a sus diferencias técnicas), pero que le ofrecen múltiples posibilidades para construir su imagen, para traducir su identidad. Por medio estos retratos, la artista no introduce sus “imágenes fotográficas retocadas” en otra tradición (la tradición pictórica), sino que subraya, precisamente, los potenciales vasos comunicantes entre ambas disciplinas.

165. Un retrato ucraniano datado en 1900 e incluido en Rosemblum 2010: 49 muestra a dos mujeres dedicándose a la minuciosa tarea de retocar pictóricamente fotografías. Este laborioso quehacer era frecuentemente realizado por mujeres. Se las consideraba buenas retocadoras porque sus manos eran, en principio, más pequeñas y porque su destreza y paciencia se suponía mayor.

166. Florian Steininger ha relacionado la visión cuasi fotográfica de Kahlo con su conocimiento y aplicación, en algunos de sus lienzos, de rasgos pictóricos cercanos a la Nueva Objetividad alemana de los años veinte. El modelado de los cuerpos, la delineación muy gráfica, los fondos muy marcados, el foco rígido o la estricta visión frontal, son algunas de estas características. Steininger llega a hacer explícita referencia a que Kahlo conocía el trabajo de Christian Schad, ya que pudo verlo en la New York Nierendorf Gallery (2010: 46).

167. González Flores señala numerosos ejemplos del uso transgenérico de ambas disciplinas que hicieron artistas como Man Ray, Pablo Picasso, Salvador Dalí, László Moholy-Nagy o El Lissitzky en la misma época en la que Frida realizó estos retratos (2005: 201-236). Se suma a esta estética híbrida propia de la vanguardia, la tendencia a incluir presencias performativas en las imágenes fotográficas de muchos de estos artistas y, también, de otros creadores como Claude Cahun, Marcel Duchamp o Paul Nougé. Para un mayor conocimiento sobre el concepto de vanguardia se remite a Palacio, 1991: 385-392. Centrándose en este caso en el cine, pero valorando la importancia de esta noción independientemente del soporte en el que se desarrolle, el texto llega a reivindicar la aplicación de este concepto a medios que (como el cine, explica el autor, o la fotografía, añadido yo) cuestionan la individualidad y originalidad de la obra por su ontología reproductiva.

Esta no fue la última vez que Frida dibujó sobre alguna fotografía. Tiempo después, cuando en 1944 comienza a escribir su diario, incluye dos imágenes “retocadas”. Una de ellas, “lo que parece ser una fotografía erótica del siglo XIX” (Lowe, 2010b: 240), muestra a una mujer con el torso desnudo rodeada de espejos. Kahlo pinta toda la escena de verde y naranja, dibuja con tinta negra el contorno del pecho de la modelo y le desfigura la cara otorgando, como señala Lowe en su análisis, mucha densidad significativa a la escena (Imagen 111).

La otra fotografía, mucho más pertinente para este análisis, es un pequeñísimo retrato de la artista tumbada en el suelo con los ojos cerrados y atribuido a su amiga la fotógrafa Lola Álvarez Bravo (Imagen 112).¹⁶⁸ Frida no interviene directamente sobre esta imagen, pero la enmarca llenando toda la página con flores, lazos, una paloma y la inscripción “Pinté de 1916”.¹⁶⁹ La composición se sitúa en la primera página e inaugura su diario. De nuevo, Kahlo otorga un uso restringido, privado y personal a estas imágenes. Creo que esto atiende, de manera clara, a las particularidades que rodean la producción y difusión de su obra. Y es que Frida es una artista que parece valorar este escenario como un contexto igualmente adecuado para elaborar creaciones de esta índole. Creaciones, casi no hace falta decirlo, que le permiten reunir y poner en práctica en un sólo soporte las dos disciplinas artísticas que practicó con mayor frecuencia.

En ninguno de estos retratos se aprecia la superposición de capas icónicas (un efecto de palimpsesto, podríamos decir), sino que estamos ante composiciones construidas por la unión de varios materiales, lo que le permite a la artista reelaborar su imagen retratada. De esta forma, Kahlo evidencia cómo la construcción de su propia imagen es un elemento indispensable en su propuesta artística. Para ello, la mexicana se servirá de las múltiples posibilidades que le ofrecen medios como el fotográfico sin limitarse a las convenciones de una

168. Esta fotografía se ha relacionado con la conocida imagen *Huelguista asesinado* que Manuel Álvarez Bravo tomó en 1934 (Pringitz-Poda, 2010b: 56-57).

169. Nótese que en 1916 Kahlo sólo tenía nueve años. Según Lowe “se trata de un claro equívoco que muestra una despreocupación [de la artista] por los hechos racionales” (2010b: 202).

disciplina caracterizada por ser “particularmente confiable” (Brillant, 2011: 101). La codificación estilizada de las lágrimas sobre su rostro (que, como recuerda Ankori, también aparecen en una litografía de ese mismo año –2002: 157-158-), las espirales sobre su cabeza o las “correcciones” aplicadas a su cuerpo retratado le sirven, además, para dejar constancia de su labor autoral que, en muchas ocasiones, trasciende las meras disyuntivas técnicas entre géneros artísticos.¹⁷⁰

170. Las relaciones entre las pinturas y las fotografías en la obra de Kahlo no se agotan con estas fotografías pintadas. En el siguiente capítulo se podrán ver otras creaciones de la artista que llaman la atención sobre el uso de ambos medios (por ejemplo, la presencia de material fotográfico en sus lienzos, la copia pictórica de fotografías o las recreaciones fotográficas de algunas de sus pinturas).

2.4.3. Anexo fotográfico



68. Frida Kahlo pintando *Retrato de Jean Wight* (ca. 1931).



69. Frida Kahlo pintando *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*. (ca. 1932).



70. *Retrato cenital de Frida Kahlo* (ca. 1932).



71. *Frida Kahlo y Diego Rivera 1* (ca. 1932).



72. Frida Kahlo y Diego Rivera 2
(ca. 1932).



73. Frida Kahlo pintando *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* 2
(ca. 1932).



74. Frida Kahlo pintando *Autorretrato con collar*.
Fotografía publicada en *The Detroit News* (1933).



75. Frida Kahlo pintando *Perro xoloitzcuintle conmigo 1*. Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938).



76. Frida Kahlo pintando *Perro xoloitzcuintle conmigo 2*. Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938).



77. Frida Kahlo pintando *Lo que el agua me ha dado* (ca. 1938).



78 y 79. Frida Kahlo pintando *Las dos Fridas* 1 y 2. Nickolas Muray (1939).



80. Frida Kahlo pintando *Las dos Fridas* 3. Nickolas Muray (1939).



81. Frida Kahlo fumando con águila. Nickolas Muray (1939).



82. Frida Kahlo con escultura de Marlonio Magaña. Nickolas Muray (1939).



83. Frida Kahlo con la mano en el cuello. Nickolas Muray (1939).



84. Frida Kahlo pintando *La mesa herida*.
Bernard Silberstein (ca. 1940).



85. Frida Kahlo pintando *Diego en mi pensamiento*.
Bernard Silberstein (ca. 1940).



86. Frida Kahlo pintando *Retrato de Marucha Lavin* (ca. 1942).



87. Frida Kahlo pintando *Retrato de Wilhem Kahlo*.
Gisèle Freund (1951).



88. Frida Kahlo con *Autorretrato con el retrato del doctor Farill*. Gisèle Freund (1951).



89-91. Frida Kahlo junto a *Los cocos* (1, 2 y 3). Gisèle Freund (1951).



92. Frida Kahlo pintando una naturaleza muerta. Bernice Kolko (1953).



93. Frida Kahlo fumando frente a un lienzo. Werner Bischof (1954). Recorte de fotografía.



94. Frida Kahlo pintando. Werner Bischof (1954).



95. Frida Kahlo pintando *Árbol genealógico*. Juan Guzmán (1950).



96. Frida Kahlo pintando con Vidalitos. Juan Guzmán (1950).



97. Frida Kahlo retratando a un indio.
Juan Guzmán (1950).



98. Frida Kahlo con calavera de azúcar.
Juan Guzmán (1950).



99. Frida Kahlo pintando su corsé de escayola.
Juan Guzmán (1950).



100. Frida Kahlo convaleciente con lienzo (1952).



101. Frida Kahlo pintando *Naturaleza viva* (1952).



102. Frida Kahlo y Diego Rivera con *Naturaleza viva* (1952).



103. *Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill*.
Frida Kahlo (1951).



104. *Frida y el aborto*.
Frida Kahlo (1932).



105. *Autorretrato dibujando.*
Frida Kahlo (1937).



106. *Autorretrato con tema político.*
Frida Kahlo (sin fecha determinada).



107. René Magritte posando con
La tentativa de lo imposible (1928).



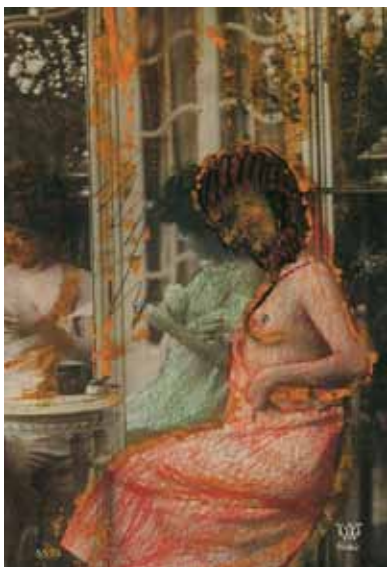
108. *L'amour.* Georgette pintada por
René Magritte (1928).



109. Frida Kahlo con teléfono y espirales dibujadas. Nickolas Muray (1938). Inscripción: "1938. Frida furiosa".



110. Frida Kaho con bebé y cuello dibujado. Lucienne Bloch (1939). Inscripción: "Primer niño de Lucienne Bloch. Nueva York 1939-1940. Llegando de París".



111. Fotografía dibujada del diario de Frida Kahlo.



112. Fotografía dibujada del diario de Frida Kahlo. Atribuida a Lola Álvarez Bravo.

2.5. Bibliografía citada

ANDERSON, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

ANGELETTI, Norberto y OLIVA, Alberto (2011). *In Vogue. La historia en imágenes de la revista de moda más famosa del mundo*. Barcelona: Editorial Sol90.

ANKORI, Gannit (2002). *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Westport- Connecticut: Greenwood Press.

ARROYO, Sergio Raúl (1997). La identidad enjaulada. *Luna Córnea*, nº 13, pp. 38- 41.

AZARA, Pedro (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia (2005). *Arte y Poder*. México: El Colegio de Michoacán y Fondo de Cultura Económica.

BARRIOS, José Luís (2011). Retrato y paradoja o la superficie como ficción subjetiva. En VV.AA., *Interfaces, Retrato y Comunicación*. Madrid: La Fábrica, pp. 205-216.

BARTHES, Roland (1998). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BARTRA, Roger (2007). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México D.F: Grijalbo.

BAUDELAIRE, Charles (1996). El público moderno y la fotografía. En *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La balsa de la Medusa. Visor, pp. 229-233.

BAZIN, André (1999). *¿Qué es el cine?*. Madrid: RIALP.

BENJAMIN, Walter (1989, original de 1936). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Bueno Aires: Taurus.

BENSON, Richard (2010). *The Printed Picture*. United States: The Museum of Modern Art, New York.

BERGER, Harry Jr. (1994). Fiction of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. *Representation*, nº 46, University of California Press, pp. 87- 120.

BERGER, John (2006). La imagen cambiante del hombre en el retrato. En *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 18-32.

BONAFOUX, Pascal (2004). Or tout paraît. Essai de définition d'un genre, l'autoportrait. En *Moi! Autoportrait du XX siècle*. Paris: Skira, Musée du Luxembourg, pp. 19-41.

BONFIL BATALLA, Guillermo (1989). *México profundo. Una civilización negada*. México D. F: Grijalbo.

BRILLANT, Richard (2011). La autoridad del parecido. En VV.AA., *Interfaces, Retrato y Comunicación*. Madrid: La Fábrica, pp. 89-102.

CALABRESE, Omar (2012). La fotografía como texto y como discurso. Nota sobre semiótica de la fotografía. *EU-topias. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 3, pp. 15-25.

CARPENTER, Elizabeth (2007). Photographic Memory: A Life (and Death) in Pictures. En HERRERA, Hayden y CARPENTER, Elizabeth, *Frida Kahlo*. Minneapolis: Walker Art Center, pp. 36-55.

CARRERA, Pilar (2007). Paradjanov el oscuro. Consultado el 5 de octubre de 2013 en: http://ocec.eu/pdf/2007/carrera_pilar.pdf

CARRERA, Pilar (2012). *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra.

CASANOVA, Rosa (2008). De semanario artístico y popular a semanario mexicano con espíritu. *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*. Revistas mexicanas ilustradas 1920-1960. Año 11, núm. 33, pp. 18-23.

CASANOVA, Rosa (2005). De vistas y retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890. En CASANOVA, Rosa; DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto; MONROY NASR, Rebeca y MORALES, Alberto, *Imaginarios y Fotografía en México. 1839-1970*. España: Ludwerg.

CASANOVA, Rosa y DEBORISE, Olivier (1989). *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografos del siglo XIX*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

CASELLAS, Joan (2009). Performance, hoy. *Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual*, nº 47, pp. 38-39.

CASTILLO PARRA, César Arturo (2008). *El retrato como expresión de poder y creación artística*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

CASTORIADIS, Cornelius (2010). *La institución imaginada de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets editores.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael (2006). Frida Kahlo: La selva de sus vestidos, los judas de sus venas. En SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Américo (Coord.), *Frida Kahlo*. México: RM, pp. 24- 144.

CUNNINGHAM, Imogen (1964). *Aperture 11:4*. Rochester.

DEBROISE, Olivier (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.

DEBROISE, Olivier (1973). *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Ediciones Océano.

DIEGO, Estrella de (2006). La escena del crimen. Repeticiones, copias, revisiones, citas, reconstrucciones. *Exit: Imagen y cultura*, nº 21, p. 24.

DUBOIS, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

EWING, William A. (2008). *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*. Barcelona: Art Blume.

FERRANDO, Bartolomé (2009). El arte de acción en España. 1947-2009. *Exit: Imagen y cultura*.

ra, nº 21, pp. 26-37.

FERRARI, Stefano (Ed.) (2004). *Autoritratto, psicologia e dintorni*. Bologna: CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna).

FIGARELLA, Mariana (2002). *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

FLORES, Enrique (1997). Los hombre infames. *Luna Córnea*, nº 13, pp. 54- 61.

FONTCUBERTA, Joan (Ed.) (2007). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

FOUCAULT, Michel (1999). ¿Qué es un autor?. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales Volumen I*. Barcelona: Paidós, pp. 329-360.

FRANCASTEL, Galiene y FRANCASTEL, Pierre (1978). *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Frida Kahlo. La gran ocultadora. Madrid: Turner/Throckmorton Fine Arts.

FRIZOT, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve.

GAOS, José (1952). *En torno a la filosofía mexicana*. México, D. F: Porrúa y Obregón

GOFFMAN, Erving (1997, original de 1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

GOLDBERG, Roselee (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.

GOMBRICH, Ernst (2002). *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.

GOMBRICH, Ernst (1993). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial.

GÓMEZ DE SILVA, Guido (2004). *Diccionario Breve de Mexicanismos*. México D.F: Academia Mexicana, Fondo de Cultura Económica de México.

GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Maricela (1999). *Tina Modotti y el muralismo mexicano*. Mé-

xico D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

GONZÁLEZ FLORES, Laura (2005): *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

GRIMBERG, Salomon (2005). *Nunca te olvidaré. De Frida Kahlo para Nickolas Muray: fotografías y cartas inéditas*. Ciudad de México: RM.

GUBERN, Román (2005). La imagen digital, memoria y promiscuidad. *Claves de la razón práctica*, nº 51, pp- 77- 82.

HAMMOND, Anne y RULE, Amy (1992). *Imogen Cunningham. Selected Text and Bibliography*. Oxford: Ciclo Press.

HENESTROSA, Circe (2012). Trasciende su legado más moderno. *Frida Kahlo. Las apariencias engañan*, Vogue edición México, noviembre, pp. 67-79.

HERRERA, Hayden (2007). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta.

HEYMAN, Therese Thau (Ed.) (1994). *Seeing Straight. The f.64 Revolution in Photography*. Oakland, California: The Oakland Museum.

HILL, Paul y COOPER, Thomas (1980). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence (Eds.) (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

HOLME, Juul; DEGEL, Kirsten; MARCUS, Mette; RANK, Jeanne (2012). *Women of the Avant-Garde. 1920-1940*. Denmark: Louisiana Museum of Modern Art.

JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian (2012). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol/ Chicago: Intellect.

JONES, Amelia (2006). *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*. New York: Routledge.

JONES, Amelia (2002) The Eternal Return: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. *Signs: Journal of women in culture and society*, vol. 27, nº 4, pp. 947-978.

KETTENMANN, Andrea (2008). *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y Pasión*. Colonia: Taschen.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto (2007). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.

LINDAUER, Margaret A. (1999). *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Connecticut: Wesleyan University Press.

LITVAK, Lily (1998). Frida Kahlo ¡Viva la vida! En CALVO SERRALLER, Francisco (Ed.), *El Realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 211-239.

LOWE, Sarah M (2010). Ensayo. En *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. México D.F: La vaca independiente, pp. 25-30.

LOWE, Sarah M. (2010b). Transcripción del diario con comentarios. En *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. México D.F: La vaca independiente, pp. 201-287.

MAAWAD, David (1997). *Los inicios del México contemporáneo*. México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

MANN, Margery (1970). *Imogen Cunningham: Photographs*. USA: Seattle & London University of Washington Press.

MARTEL, Richard (2009). Arte en vivo y en directo. *Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual*, nº 47, pp. 17-25.

MARTÍN LOZANO, Luis (2012). La paradoja de Frida. *Frida Kahlo. Las apariencias engañan*, Vogue edición México, noviembre, pp.50-55

MAURA, Eduardo (2013). *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona: Ediciones Bella-terra.

MAYAYO, Patricia (2008). *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra.

MAYAYO, Patricia (2003). *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

MOATS, Alice-Leone (1937). Señoras of Mexico. *Vogue*, October, pp.106-109/ 166-170.

MOLINER, María (1999). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

MORIN, Edgar (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

MOSQUERA, Gerardo (2009). Desnarraciones. *Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual*, nº 47, p. 14.

MRAZ, John (2009). *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. USA: Duke University Press.

MRAZ, John (2000). Envisioning Mexico: Photography and National Identity. *Working Paper Series #32*. Durham: Duke University of North Carolina. Program in Latin American Studies.

MUZZARELLI, Federica (2009). *Femmes Photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*. France: Hazan.

NANCY, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

NEWHALL, Nacy (Ed.) (1990). *The Daybooks of Edward Weston. I Mexico. II California*. New York: Aperture.

NOCHLIN, Linda (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 17-43.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.) (2010). *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM

PADGETTE, Paul (1981). *The Dance Photography of Carl Van Vechten*. New York: Schirmer Books.

PALACIO, Manuel (1991). ¿Qué será eso que llamamos vanguardia cinematográfica? En ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALDÁZABAL, Peio y ALDÁZABAL, Milagros (Coords.), *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español (III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca/A.E.H.C., pp. 385-392.

PAQUET, Marcel (1982). *Photographies de Magritte*. Paris: Contejoru

PAVIS, Patrice (2009). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colins.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

PAZ, Octavio (2002, original de 1950). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.

PÉREZ ESCAMILLA, Ricardo (2012). Diego y Frida transgresores. *Frida Kahlo. Las apariencias engañan*, Vogue edición México, noviembre, pp. 24-39.

PÉREZ GALLARDO, Helena (2009). El reportaje gráfico. En SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.), *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, pp. 367-491.

POLLOCK, Griselda (2007). La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judit. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 161- 195.

POLLOCK, Griselda (2007b). Visión, voz y poder: historia feministas del arte y el marxismo. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 45-79.

POLLOCK, Griselda (2007c). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 141- 158.

PONIATOWSKA, Elena (1993). Frida Kahlo's Blue House. En BILLETER, Erika, *The Blue House The World of Frida Kahlo*. Switzerland: Schirn Kunsthalle Frankfurt, The Museum of Fine Arts Houston.

PRIGNITZ-PODA, Helga; GRIMBERG, Salomon & KETTENMANN, Andrea (1988). *Frida Kahlo. Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.

PRIGNITZ-PODA, Helga (2010). *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel.

PRIGNITZ-PODA, Helga (2010b). *Frida Kahlo. The Painter and Her Work*. Leipzig: Schirmer/Mosel.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimo segunda edición. Vol I y II. Madrid: Espasa Calpe.

REYES PALMA, Francisco (1989). *Memoria del tiempo. 150 años de fotografía en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno.

RIBALTA, Jorge (2011). El rostro de la época. En VV.AA., *Interfaces, Retrato y Comunicación*. Madrid: La Fábrica, pp. 141- 146.

ROCHE, Denis (1982). *La disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Éditions de l'Étoile.

RODRIGUEZ, Georgina (1997). Miradas sin rendición. *Luna Córnea*, nº 13, pp. 24-31.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (Cord.) (2012). *Muralismo mexicano, 1920-1940*. Universidad Veracruzana, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.

ROEGERS, Patrick (2005). *Magritte et la photographie*. Amsterdam: Ludion.

ROSENBLUM, Naomi (2010). *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press Publishers.

ROSENZWEIG, Denise y ROSENZWEIG, Magdalena (2007). *El ropero de Frida*. México: Océano de México.

SÁNCHEZ, José A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

SCHNAITH, Nelly (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina.

SEGUIN, Jean- Claude (2011). La desaparición del referente en el arte digital y sus implicaciones. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº 2, Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Com-

plutense de Madrid y Universidad Jaume I, pp. 81-92.

SEKULA, Allan (2003). El cuerpo y el archivo. En PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (Eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 133-200.

SMITH, Terry (1983). From the margins: modernity and the case of Frida Kahlo. *Block*, nº 8, pp. 11-23.

SIMMEL, Georg (2011, original de 1901). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro libros.

STEININGER, Florian (2010). Frida Icon. The Authoritarian Eye in the Work of Frida Kahlo. En PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, pp. 44-51.

STOICHITA, Victor I. (2011). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.

TAGG, John (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

TAYLOR, Diana (2011). Performance, teoría y práctica. En TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (Eds.), *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7- 29.

The Frida Kahlo Museum (1968). Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. México: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada Departamento de Publicaciones.

TIBOL, Raquel (1999). *Escrituras. Frida Kahlo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

TIBOL, Raquel (1969). *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. vol. II (vol. VI de la colección general). México-Buenos Aires: Hermes.

TUÑÓN, Julia (2008). Historia, nación y mito en una película de Emilio Fernández. Los murales de Diego Rivera en Río Escondido (México, 1947). En BÉJAR, Raúl y ROSALES, Silvano Héctor (Coord.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*. México D. F: Universidad Nacional Autónoma de México y Plaza y Valdés, pp. 115-145.

TUÑÓN, Julia (2006). Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate. *Historias*. DEH-INAH, num. 65, pp.41-60.

TUÑÓN, Julia (2004). *Mujeres en México. Recordando una historia*. México: Conaculta-INAH.

VAUGHAN, Mary Kay (2001). *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

VV. AA. (2010). Documentos para la historia de la fotografía en México. *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, año 13, nº 38.

VV.AA. (2013). *Nueva Historia Mínima de México*. Madrid: Turner, El Colegio de México.

WHITE, Hayden (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, vol. 93, nº 5, pp. 1193-1199.

WOLF, Vicente (2010) *Frida Kahlo: Photographs of Myself and Others*. New York: Pointed Leaf Press, LLC.

WRITGHT, Anthony (1997). Los de afuera. *Luna Córnea*, nº 13, pp. 48- 53.

3

**El abandono de la toma única.
Tentativas de relato fotográfico**

3.1. Contar con fotografías. El estatuto narrativo de la imagen fotográfica

Este estudio comenzó describiendo la primera performance fotográfica de Frida Kahlo. Partiendo de esa imagen se ha constatado la presencia de un componente teatral en las fotografías de la artista.¹⁷¹ Mediante el uso de una dominante dramática (es decir, por medio de las diversas escenificaciones construidas para la cámara que se han analizado), Frida habría desafiado la noción de autoría fotográfica recuperando su protagonismo en tales retratos. Kahlo “marca” las fotografías descritas, podría decirse, con unas constantes compositivas, con unos rasgos comunes como resultado de una construcción discursiva. Pero no es únicamente la noción de autoría fotográfica, articulada sobre todo gracias a la escenificación en las imágenes, aquello que problematiza: utilizando igualmente el medio fotográfico, Frida construye retratos que cuestionan y trascienden la noción de instantaneidad fotográfica, por una parte, y la de toma única, por otra. De esta manera, y haciendo uso de numerosas prácticas que se irán describiendo en estas páginas, subraya la cualidad narrativa del medio en cuestión.

Tal y como explica Zunzunegui: “Precisamente el *carácter instantáneo* de la imagen fotográfica está en la base de la negativa a reconocer a la fotografía el *status* de arte narrativo fuera de los casos en que es manipulada de forma secuencial.” (1992: 135). La instantaneidad de la fotografía, su concepción como medio que detiene, que secciona más bien, el tiempo

171. Para ampliar la noción de teatralidad fotográfica remito a Castro Díaz, 2012. En esta investigación, la autora describe pormenorizadamente las diversas formas que se han incluido dentro de la llamada Fotografía Escenificada a lo largo de la historia de la fotografía. Encontraremos referencias a la *staged photography*, los *tableaux vivants* (también denominados *living photography*) o las *poses plastiques* tan comunes en el periodo victoriano. La capacidad escenificadora de la fotografía ha estado presente prácticamente desde sus orígenes. Sólo hay que recordar las famosas imágenes de Henry Peach Robinson, Oscar G. Rejlander, William Lake Price, Julia Margaret Cameron e, incluso, las tempranas fotografías de Hippolyte Bayard. Numerosas mujeres encontraron en esta posibilidad de construcción fotográfica una vía accesible y fértil de creación artística como se observa en los proyectos de Lady Clementina Hawarden, Hannah Cullwick, Virginia Oldoini (Condesa de Castiglione), Anne Brigman, Madame Yvonde o Claude Cahun (pueden encontrarse ejemplos de todos estos trabajos en Muzzarelli, 2009). Contamos también con numerosas muestras de esta tendencia fotográfica pertenecientes al periodo de las vanguardias. Algunos autores que recientemente han explorado la escenificación fotográfica centrándose, principalmente, en fotógrafos contemporáneos son Victor Burgin, André Rouillé y A. D. Coleman.

y produce imágenes únicas y estáticas, constituye una parte sustancial de dos textos clave en el estudio del medio fotográfico. Me refiero, en primer lugar, a *Ontología de la imagen fotográfica* de André Bazin y, seguidamente, a *El instante decisivo* de Henri Cartier-Bresson.

A finales de los años cincuenta, el crítico de cine francés André Bazin escribe:

“El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.” (1999: 29).

Pocos años antes, concretamente en 1952, el fotógrafo Cartier-Bresson acuñó la noción del “instante decisivo”. Con esta figura hace explícita referencia a la captura directa y casi simultánea del acontecer que posibilita la fotografía. Para Cartier-Bresson, el medio fotográfico “congela” momentos para la posteridad, produce fragmentos en y del tiempo aislados del fluir temporal, desvinculados del devenir cronológico. Aunque es posible reunir una serie de esos fragmentos para narrar algo de forma secuencial, la idea de que las imágenes fotográficas son independientes, además de reflejos de momentos únicos y, por tanto, únicas en sí mismas, brota con fuerza de estas concepciones del medio. El relato secuencial fotográfico es para Cartier-Bresson una de las posibilidades que permite este lenguaje, prácticamente una “manipulación” de la disciplina (2007: 221-236), pero no una de sus características esenciales.

Los dos textos señalados (que representan una corriente de análisis de la imagen fotográfica vigente en la actualidad), intentan explicar, más bien, la compleja relación de la fotografía y la narración ubicando este intrincado vínculo en la “discontinuidad fundamental de la temporalidad fotográfica” (Dubois, 1986: 143), en la “no-linealidad de la representación fotográfica” (Calabrese, 2012: 23).¹⁷² Tal discontinuidad es, indudablemente, una de las característica

172. El semiólogo italiano distingue entre la temporalidad lineal del objeto representado y la no-lineal de la re-

tradicionalmente atribuidas al medio fotográfico, pero (y esta es la posición adoptada en esta investigación) quizás no sea la razón para desterrar la capacidad narrativa de la fotografía, tal y como se ha sostenido.

La fotografía es identificada, a lo largo de buena parte de la historia, como un corte, una porción estática de tiempo.¹⁷³ Phillipe Dubois explicará mediante el concepto de *cut* fotográfico este fenómeno:

“La imagen-acto fotográfico irrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despegla la duración captando sólo un instante (...), fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una *tajada* única y singular del espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*.” (1986: 141).

Esta idea, entendida en términos similares, se ha sostenido en muchos otros textos igualmente imprescindibles para la teoría fotográfica. En 1961, Pierre Bourdieu aludía a la imagen fotográfica como un “corte instantáneo en el mundo visible” (2003: 138) o Susan Sontag se refería años después a los “detalles significativos, iluminados con un destello, fijados para siempre” (2007: 120), al “mero fragmento” (2007: 153), al “recorte que la cámara efectúa sobre la realidad” (2007: 174) para “fijar el momento fugitivo” (2007: 250). De esta manera, ambos autores hacen alusión también, de forma más o menos directa, a los tres elementos fundamentales de la imagen fotográfica harto implicados con su estatus narrativo o, más bien, con la aparente incapacidad del medio para, según estos autores, ostentar tal cualidad: en primer lugar, subrayan la citada instantaneidad que se le presupone a la fotografía señalando, en segundo lugar, la producción de imágenes únicas que proporciona (con posibilidad de ser copiadas, pero siempre reflejando el mismo instante) y, por último, se alude a la falta de movimiento interno de cada una de esas imágenes. La suma de estos elementos atribui-

presentación fotográfica.

173. Tampoco hay que olvidar que cuando la fotografía consigue un lugar dentro de las bellas artes, lo hace como una disciplina afín a las llamadas artes plásticas (o artes del espacio), desvinculada, por tanto, de las artes del tiempo que han sido identificadas con la música, la danza o el teatro, en primer lugar y, más adelante, el propio cine (Sánchez, 2007: 262).

dos al medio fotográfico (instantaneidad, imágenes únicas y estáticas), ha sido el principal impedimento para sostener que la imagen fotográfica es también, y en algunas ocasiones, un acontecimiento temporal que puede albergar una progresión cronológica de los motivos que retrata dentro del mismo encuadre o de forma secuencial utilizando varias imágenes sin que esto tenga que ser considerado una manipulación de la disciplina.

Existen numerosas prácticas fotográficas que, desvinculándose de la noción de fotografía descrita hasta el momento, ayudarán a ilustrar este argumento. Por ejemplo: la fotografía estereoscópica, las cartas de visita, los panoramas, los sistemas de filiación fotográfica usados desde el siglo XIX para el control policial o prácticas médicas como la frenología o la fisionomía (como los proyectos de Alphonse Bertillon, Cesare Lombroso o la famosa *Iconografía Fotográfica de la Salpêtrière* -Didi-Huberman, 2007-), las superposiciones fotográficas de Galton, la cronofotografía de Marey y Eatkins, los estudios fotográficos de Muybridge, los mosaicos fotográficos y las microseries surrealistas, los fotomontajes y el collage fotográfico de la vanguardia, el fotodinamismo futurista, las prácticas de la Nueva Visión en sus series fotográficas, la repetición catalogadora de la Nueva Objetividad, algunos trabajos seriales del Pop-Art o los *composites* de la Street Photography estadounidense son sólo algunas manifestaciones, rastreables a lo largo de la historia de la fotografía, que nos hablan de las capacidades del medio para enfrentar la tríada recién descrita.¹⁷⁴

A modo de recapitulación puede decirse que desde sus orígenes la fotografía establece unas complejas relaciones con la noción de tiempo articuladas, generalmente, a través de su vinculación con la captura del movimiento o, más bien, de la aparente inmoción del tiempo a través de la inmoción del movimiento (Schnaith, 2011: 134). Esto, a fin de cuentas, es lo que le habría impedido ser considerada un medio narrativo. Mientras manifestaciones como el cine se habrían caracterizado, precisamente, por mostrar el movimiento como un “despliegue temporal” (Talens, 2008: sin numerar, 2) que orienta la disciplina hacia un “modo

174. Un detalladísimo repaso por estas prácticas fotográficas (relacionándolas con la noción de imagen múltiple que será posteriormente empleada en esta investigación) puede encontrarse en Corrales Crespo, 2012.

narrativo” (Talens, 2008: sin numerar, 3),¹⁷⁵ la fotografía habría ocupado en la mayoría de los análisis el lugar de la inmovilidad, de la captura. Es decir, la especificidad de la disciplina fotográfica ha pasado, como se viene explicando en estas líneas, por la revalorización de la tríada instantaneidad, unicidad y estatismo como las únicas posibilidades que podrían ofrecer sus imágenes, olvidando que estas tres exigencias responden, principalmente, a la necesidad decimonónica de encontrar un medio que ilustrara la noción de temporalidad “estandarizada y racionalizada” (Oubiña, 2009: 35) propia de finales del siglo XIX. Por tanto, que se adaptara al espíritu positivista de la época. La comprensión de la fotografía como imagen “fuera del tiempo”, como un instante capturado, es, más bien, un tributo a la ilusión realista propia del positivismo evidentemente relacionada con los valores de objetividad adjudicados al medio:

“La invención de la fotografía era coherente con el proyecto de la revolución industrial para transferir las tareas complejas y manuales que consumen tiempo al funcionamiento automático de la máquina. Como consecuencia de su valoración como un medio mecánico de grabación de apariencias, la fotografía tiende a ser principalmente discutida en términos positivistas (...) un realismo ingenuo reduce la imagen fotográfica a una grabación no mediada de la realidad. La idea que sostiene que la fotografía está *fuera* del tiempo implica un retrato igualmente positivista del tiempo, una *espacialización* de la temporalidad reducida al tiempo del reloj.” (Burgin, 2010: 135).¹⁷⁶

175. No obstante, es importante señalar que el cine es, en verdad, una ilusión óptica de movimiento tras el paso de imágenes estáticas (lo que se conoce como el *efecto phi*). Pero tampoco puede pasarse por alto, tal y como explica Jenaro Talens haciendo referencia a la *imagen-movimiento* de Gilles Deleuze y a los análisis de Henri Bergson, que sólo el cine “lleva implícita su propia posibilidad de corrección (...). En el cine la corrección de la ilusión –constituir un falso movimiento en un movimiento real– tiene lugar al mismo tiempo que la imagen se proyecta sobre la pantalla, y para cualquier espectador” (2008b: 36). Un detalladísimo análisis de esta paradoja cinematográfica (el *complejo de la momia* que caracteriza al cine donde la promesa de movimiento nace de una inmovilidad), así como de sus efectos y límites teóricos y de la estructura de esta dialéctica cinematográfica entre el movimiento y la detención, pueden encontrarse en Oubiña, 2009. Para mayor información sobre las complejas relaciones de la fotografía con las nociones de movimiento y duración se recomienda la consulta de Frizot, 1998: 242-257.

176. Traducción de la autora, en el original en inglés: “The invention of photography was consistent with the project of the industrial revolution to transfer complex and time consuming manual tasks to the automatic operation of the machine. As a consequences of its inspection as a mechanical means of recording appearances, photography tends to be discussed mainly in positivist terms (...) a naïve realism reduce the photographic image to an unmediated record of reality. The idea that the photography is *outside* of time implies a similarly positivist picture of time, a reductive *spatialization* of temporality to clock time.”.

Por todos estos motivos se ha sostenido que “las fotografías no explican; reconocen” (Sontag, 2007: 160) y, si atendemos a esta concepción del medio, que es la que ha primado en el análisis fotográfico, las fotografías no podrían “contar” nada, pues sólo estarían legitimadas para mostrar aquello que “detienen” y “reflejan”.

La polisemia inherente al término “narración” plantea numerosos problemas al intentar definirlo. La narración se refiere tanto a “la acción constituyente como al objeto constituido” (Casetti y Di Chio, 1991: 172). Es decir, cuando señalamos una narración podemos hacer alusión al acto de contar y, además, a aquello que es contado. Narrar es, en su acepción común, referir acontecimientos o ficciones (por tanto, construir un discurso de diversa naturaleza, como veremos). La aparente sencillez de este último enunciado, presupone una serie de elementos¹⁷⁷ que han tenido mayor o menor presencia a lo largo de los diversos acercamientos narratológicos.¹⁷⁸ Pero no quisiera perder de vista la parte fundamental de este estudio que no es otra que la relación entre la imagen fotográfica y su estatus narrativo o, más concretamente, el uso que a este respecto hace Frida Kahlo en sus prácticas fotográficas. Por eso, en aras de explicar los términos relevantes para esta investigación, me centraré, fundamentalmente, en las potencialidades narrativas de la imagen fotográfica a pesar, o precisamente partiendo de, aquellos elementos ya señalados que parecerían haberla alejado de tal capacidad. Es decir, se tendrán muy presentes los condicionamientos particulares de la expresión fotográfica a la hora de examinar el estatus narrativo de estas imágenes.

177. Numerosos esfuerzos teóricos se han centrado en identificar las diferencias entre la historia, como argumento, y el discurso, como el modo en el que se cuentan esos acontecimientos (Todorov, 1982). También se describieron los tres niveles básicos identificados en la obra narrativa: el nivel de las funciones o la sucesión de los acontecimientos (Bremond, 1982); el de las acciones o aquello que hacen los personajes (para Propp) o los actantes (según Greimas); y el propio nivel narrativo como sistema de comunicación que implica un narrador y un receptor de la narración, es decir, un narratorio (Barthes, 1982: 7-38). La descripción pormenorizada de todos estos elementos puede consultarse en Barthes y Todorov, 1982.

178. Para un repaso por la definición de narratología (como ciencia que estudia el producto textual surgido de tal acto y atribuida a Tzvetan Todorov) se recomienda la lectura de la entrada “Structuralist Narratology” que puede encontrarse en Herman, Jahn y Ryan, 2005: 571-576. Allí se hace especial hincapié en las diferencias de los acercamientos de Roland Barthes, Gérard Genette y Algirdas Julius Greimas así como en sus raíces teóricas en el formalismo ruso (con alusiones a Boris Tomashevsky, Víktor Shklovski y Vladímir Propp). En las entradas “Narration” (Herman, Jahn y Ryan 2005: 344- 348) y “Narrative as cognitive instrument” (Herman, Jahn y Ryan, 2005: 349-350) se señalan algunas de las nuevas concepciones sobre narrativa que podemos encontrar en la actualidad.

En su investigación sobre la fotografía narrativa, Jan Baetens identifica cinco causas por las que se ha sostenido que la fotografía no puede ser un medio narrativo o lo es, en el mejor de los casos, tras “traicionar” algunas de sus características (2009: 230-232). Las dos primeras ya han sido explicadas en esta aproximación: Baetens aclara, en primer lugar, cómo la interpretación tradicional de la fotografía la ha relacionado con el “instante decisivo” (imagen única y autónoma del fluir temporal); a continuación, y muy relacionando con este primer punto, se centra en la consideración de la fotografía como una imagen única desvalorizando su capacidad secuencial. Pero tras estos dos postulados, Baetens también señala el excesivo peso que ha tenido en la interpretación de la imagen fotográfica su capacidad documental: la fotografía se ha entendido en muchas ocasiones como un medio que proporciona “un reflejo directo y material de la realidad” (2009: 232) lo que ha provocado un conflicto entre fotografía y ficción e impedido considerar la capacidad narrativa de las fotografías no documentales. Además, explica cómo la narrativa se ha pensado más en términos verbales que visuales y cómo en la reivindicación de autonomía para la imagen fotográfica se ha desvinculado a esta de cualquier relación con lo verbal y, por tanto, con la narrativa tradicional.

La última conclusión de Baetens a este respecto se centra en aclarar que, en verdad, la capacidad narrativa del medio fotográfico se conoce desde sus orígenes, pero la resistencia a reconocer este estatus no ha pasado tanto por negar su existencia, como por desvalorizar la importancia que reporta la dimensión narrativa al propio medio fotográfico. Si, por un lado, Barthes señalaba (echando mano de las fotonovelas como ejemplo por antonomasia de una fotografía narrativa donde los signos verbales y visuales se unen para generar significación) que eso eran “boberías” propias de la disciplina (en Baetens, 2009: 232), por otro, en un ejercicio no del todo desprovisto de cierta incoherencia, apuntaba a la capacidad de la imagen fija para construir relatos. “El relato [dice Barthes] puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias.” (1982: 7).

Para decirlo claramente: en esta investigación se considera que la fotografía puede ser un medio narrativo porque algunas de las características atribuidas a esta disciplina no son, en primera instancia, sus únicos rasgos definitorios y, seguidamente, porque estos rasgos no suponen un impedimento para construir narraciones en una única imagen o para hacerlo a lo largo de varias fotografías relacionadas entre sí. Esto, que no es ninguna excepción en la historia de la fotografía si atendemos a las prácticas anteriormente señaladas, sí supone, no obstante, un punto a considerar en la relación que Kahlo articula con su puesta en práctica fotográfica a través de numerosas imágenes. Pero, llegados a este punto, es importante subrayar una cuestión básica que marcará la estructura de este apartado: “la serialidad en cuanto tal, no implica necesariamente la existencia de un relato.” (Carmona, 1993: 184). Es decir, existen puestas en serie no narrativas. Y esto es así, fundamentalmente, porque un relato “presenta un *comienzo* y un *fin*, entre los cuales se desarrolla una secuencia temporal de acontecimientos, y aparece como clausurado y producido por alguien” (Carmona, 1993: 186).

Partiendo de esta última precisión (tomando igualmente en cuenta que la inexistencia de un relato implica la negación de un texto narrativo tradicional como aquella cadena de acontecimientos en relación causa-efecto que tiene lugar en un tiempo y en un espacio determinado –Carmona, 1993: 186–), tampoco hay que pasar por alto que es posible, y el caso de Kahlo es un ejemplo de ello, armonizar ciertos elementos polifónicos (como unas fotografías tomadas en diferentes espacios y tiempos por distintos fotógrafos) para conseguir una “unidad de efecto” (Carrera, 2012: 44): la instancia gráfica que Frida crea a través de todas las fotografías donde posa es, precisamente, la sustancia que une y da cohesión al proyecto fotográfico de la artista. Así, existe un numeroso grupo de imágenes en las que aparece Frida Kahlo donde se evidencia este tipo de lógica relacional que la artista inscribe en sus fotografías mucho mas cerca de una voluntad serial (narrativa, en algunos casos, y siempre inscrita en esa unidad de efecto que es su propio proyecto fotográfico), que de la inevitable adscripción a una lógica instantánea, única y estática reservada para la imagen fotográfica. Para ilustrar estos presupuestos, los dos epígrafes siguientes describirán las particularidades

contextuales, morfológicas, compositivas y enunciativas de un conjunto de fotografías donde posa la artista.

3.1.1. Protosecuencias de base asociativa

Existe un grupo de fotografías de Frida donde la articulación relacional es uno de sus rasgos fundamentales. Estas imágenes no se adaptan a los cánones de la narración tradicional (y, más allá de la construcción del proyecto fotográfico de la artista, prescinden de una clara línea argumental), pero guardan entre sí una relación casi secuencial que invita a su análisis tomando en consideración la citada característica. El trabajo de Kahlo a este respecto se dio, principalmente, con aquellos fotógrafos con los que tenía una estrecha relación y podía construir numerosas escenas para fotografiar. Así, serán determinadas series con Lucienne Bloch, Lola Álvarez Bravo y Nickolas Muray las más adecuadas para explorar estas asociaciones que Frida propone en su trabajo fotográfico. Hay, además, otras series de retratos de Kahlo, contruidos junto a otros fotógrafos, en los que también pueden apreciarse dichos rasgos discursivos y en los que resulta obligado detenerse: este es el caso de las dos series tomadas por el fotógrafo Fritz Henle que cerrarán el epígrafe.

La primera serie fotográfica se realizó en 1933 en el New Workers School de Nueva York, ciudad a la que Frida se trasladó junto a Diego Rivera y los asistentes Erns Halberstadt y Andrés Sánchez Flores en marzo de ese mismo año (Herrera, 2007: 211-212). Acompañaron a la artista su íntima amiga Lucienne Bloch y el esposo de esta, Stephan Dimitroff. Tras la realización del polémico mural de Rivera en el Edificio RCA del Rockefeller Center titulado *Hombre en el cruce de caminos*,¹⁷⁹ Diego comenzó, en junio de ese mismo año, una serie de murales en la Nueva Escuela para Trabajadores, tarea que finalizó en diciembre.¹⁸⁰ En ese lapso de

179. Sólo se conservan algunas fotografías de este mural que fue destruido en 1934 tras el cese de Rivera por sus diferencias políticas con Nelson Rockefeller. Esas fotografías fueron tomadas por Lucienne Bloch. Una descripción de este proyecto fallido y de cómo se tomaron las imágenes puede leerse en Herrera, 2007: 211-220 y también en el texto escrito por la propia Bloch titulado "On location with Diego Rivera" (1986).

180. Una breve descripción oral realizada por el propio Setephan Dimitroff de este trabajo y de los cuadros de

tiempo, Kahlo posó para la cámara de Lucienne Bloch.

Es difícil saber cuántas fotografías se hicieron ese día, ya que Lucienne y Frida se movieron por varias estancias del New Workers School y, además, se conocen otras imágenes de la artista en esta institución realizadas en otros momentos. Pero hay un grupo de cinco fotografías que entablan entre sí cierto “diálogo”, una lógica composicional que describo como de base asociativa (Imágenes 113-117).¹⁸¹ Es decir, en la medida en que colocamos estas fotografías juntas (y todos los elementos presentes en las cinco imágenes nos hablan de que se capturaron en una misma sesión y que pueden ser analizadas juntas), las imágenes proponen una relación significativa que apela a la decodificación por parte del espectador en un sentido relacional (Carmona, 1993: 203-204). Es posible analizar cada una de estas fotografías de manera independiente (no podemos olvidar que la *lexis* fotográfica contempla esta opción),¹⁸² pero visualizarlas como parte de un conjunto nos permite descubrir que estamos ante una práctica fotográfica entendida por Kahlo de forma casi secuencial. O, al menos, no como aquella actividad que le iba a proporcionar sólo una imagen de un momento único, sino, más bien, como una disciplina procesual con la que podría experimentar, posar de diversas maneras y a lo largo de numerosos disparos.

Cuatro de las cinco fotografías son encuadres cortos de Frida, la quinta, con un encuadre más abierto, permite ver parte de su cuerpo. En dos de ellas, Kahlo mira al objetivo (en una chupa su collar, en la otra guiña un ojo mientras una lámpara corta el encuadre), en las otras

Kahlo en aquella época, puede encontrarse en el minuto trece del documental de David y Karen Crommie *The Life and Death of Frida Kahlo* (1976).

181. El rasgo asociativo ha sido tomado del análisis fílmico para films no narrativos propuesto por Ramón Carmona (1993: 203-204). En ese texto, Carmona sólo se centra en el estudio de películas, pero la categoría asociativa es útil para entender algunas de las relaciones que se establecen entre las fotografías analizadas en estas páginas.

182. Se utiliza aquí el concepto propuesto por Christian Metz de “*lexis* fotográfica” así como la definición que él da, aludiendo a Louis Hjelmslev, de la misma: “La *lexis* sería la unidad socializada de lectura, de recepción (...). Obviamente la *lexis* fotográfica, un simple receptáculo de papel, es más pequeña que la *lexis* cinematográfica (...). Además, la *lexis* fotográfica no tiene duración fija, depende más bien del espectador, quien dispone de su mirada, en tanto que la *lexis* cinematográfica está previamente determinada por el realizador. Es entonces, en el primer caso, un *tiempo de reescritura libre*, mientras en el segundo, un *tiempo de lectura impuesto*” (1987: 124).

tres dirige su mirada fuera de campo: vemos entonces un retrato donde la artista muestra parte de su perfil, otro en el que coge un teléfono y un tercero (que ha sido titulado en el acervo de Bloch como *Frida Monckeyshining* o *Frida haciendo monerías*) donde posa con la tulipa de una lámpara en la cabeza y, con una mano fotografiada en movimiento y otra fuera del encuadre, parece que está bailando o imitando a un robot. Las imágenes, en blanco y negro y en un interior iluminado artificialmente, son fruto de una sesión que, a pesar de los contactos, no establece un lugar fijo en la serie para ninguna de estas fotografías.

Al no existir una lógica argumental que una estas fotografías, que nos hable de unas relaciones causa-efecto entre ellas, cada una de las imágenes puede ocupar cualquier posición en una imaginaria línea cronológica, pues la relación que las vincula no atiende a una ordenación específica y no impone, en consecuencia, una trayectoria de lectura. Sería indiferente encontrar en primer lugar la última imagen tomada en esta sesión y que la primera cerrara la serie. No estamos, en este caso particular, ante un conjunto de retratos donde impere una relación cronológica. Pero no por ello puede pasarse por alto que estas imágenes albergan elementos morfológicos, compositivos y enunciativos (unas “referencias señalizadoras” -Gubern, 1972: 107-) que las engarzan y que permiten, por una parte, hacernos ver cómo pertenecen a una misma serie y, por otra, subrayar la existencia de un tejido relacional que Kahlo tiene en cuenta a la hora de posar. Mismo espacio, mismo motivo fotográfico, mismo modelo posando con la misma ropa en diversas actuaciones desarrolladas en un mismo periodo de tiempo dando origen, por lo tanto, a encuadres similares. Es decir, asistimos a un trabajo desarrollado a lo largo de varias imágenes.

Ese mismo día debieron tomarse, al menos, dos fotografías más (Imágenes 118 y 119). En una de ellas, Kahlo posa sola junto a uno de los murales que Diego estaba pintando en la New Workers School, en la otra lo hace con su marido y delante del mural titulado *La nueva libertad*.¹⁸³ Pues bien, ambos retratos no pertenecen a la serie anteriormente descrita: otra

183. En esta última fotografía, con un error de captura, se aprecia una imagen doble y sin pretenderlo nos pone sobre la pista de una de las maneras que tiene el medio para mostrar en un mismo encuadre y superficie fotográfi-

es la actitud de Frida ante la cámara, no se observa una acción fotográfica procesual que dé como resultado varias imágenes. La complicidad adoptada y transmitida por la artista en las cinco primeras fotografías y los rasgos morfológicos y compositivos de estas imágenes, no se aprecia en las dos últimas escenas. Pero, curiosamente, la estrategia relacional se recuperará años después.

En julio de 1935, y tras una estancia en México, la artista regresa durante unos meses a Nueva York. Vive entonces una de sus múltiples separaciones de Rivera (Herrera, 2007: 239-247). Allí se reencuentra con Lucienne Bloch y otros amigos, como Ella y Bertrand Wolfe, y vuelve a posar para Bloch en dos retratos muy conocidos (imágenes 120 y 121): en una de las escenas, aparece mirando fijamente a la cámara y con un tapete en la cabeza, en la otra, sujetando y señalando una botella de Cinzano. Como si rememorara, dos años después de la primera sesión, su posado con una tulipa de lámpara a modo de gorro, Frida vuelve a posar delante de una cámara fotográfica de esta guisa y, acto seguido, nos invita a otorgarle un sentido a esa peculiar estampa en la que la vemos señalando una botella de vermú que ella misma sostiene en su regazo. Estas dos imágenes han sido analizadas en otras ocasiones aventurando curiosos significados. Por ejemplo, Margaret Hooks nos dice: “Frida se ató un mantel de encaje alrededor de su pelo corto en una parodia de su faceta de tehuana” (2006: 19). O, como parte de las anotaciones del diario que Bloch escribió y que se han publicado junto a algunas de estas fotografías en su archivo *on-line*, puede leerse:

ca una sucesión temporal, es decir, la representación fotográfica de una duración. Existen diversos procedimientos fotográficos que posibilitan este tipo de ejercicios. Las fotografías realizadas a baja velocidad de obturación y con prolongados tiempos de exposición dejan marcas temporales tan evidentes como los barridos en una imagen (Marzal Felici, 2009: 214). También es posible conseguir un efecto de simultaneidad mediante exposiciones múltiples y con la sucesión de disparos, algo que puede observarse en parte del trabajo de Lady Ottoline Morrell, Harry Callahan o las ya citadas cronofotografías de Marey que, en este sentido, se desmarcan de los estudios de locomoción de Muybridge. Pero también en algunas prácticas muy comunes en fotógrafos del futurismo como Giulio Bragaglia, Mario Bellusi o Alberto Montacchini. El trabajo de fotógrafos como Harold Edgerton se centra, precisamente, en este tipo de prácticas (un acercamiento a su obra puede encontrarse en el catálogo de su exposición celebrada en el marco del festival PhotoEspaña 2010 titulado *Harold Edgerton. Anatomía del movimiento* y reseñado en la bibliografía). Por último, otra técnica que usó el propio Muybridge para captar simultáneamente (aunque en diferentes placas) una misma acción desde distintos puntos de vista, consistía en colocar varias cámaras rodeando aquello que se quería fotografiar y dispararlas a la vez. Esas imágenes impresas en láminas se presentaban yuxtapuestas y daban como resultado diferentes visiones, tomadas simultáneamente, de una misma acción (Ramírez, 2009: 18-19).

“Frida descubrió a Diego manteniendo una relación sentimental con su hermana favorita, Cristina. Para vengarse, se cortó su bonita melena negra. La botella de *Cinzano* que sostiene representa al niño no nacido que nunca pudo darle.” (Meg McConahey, 2002).¹⁸⁴

Apenas existen referencias a estas fotografías y al desarrollo de la sesión, aunque sí se conoce otra imagen que podría haber sido tomada ese mismo día, pero que, como ocurría con los últimos retratos de 1933, no establece una relación asociativa con las dos descritas. Puede consultarse una copia en el Museo Frida Kahlo acompañada de la siguiente inscripción: “Lucienne Bloch. Frida con Ella Wolfe 1935 en Nueva York”, pero el retrato no está en el archivo de Bloch. La fotografía nos muestra a Kahlo con la misma ropa que en las anteriores imágenes y recostada junto a su amiga Ella Wolfe. Wolfe, sonríe, Frida posa seria.¹⁸⁵ Este retrato no mantiene los códigos compositivos descritos en las anteriores imágenes donde, a mí entender, se incide claramente en la intención de la artista de posar para obtener varios resultados fotográficos.

Diez años después, Frida pone en práctica la misma estrategia en otras dos series fotográficas tomadas por su amiga, la fotógrafa Lola Álvarez Bravo.¹⁸⁶ No parece que estas sesiones se realizaran con mucho tiempo de diferencia.¹⁸⁷ Ambas se desarrollan en diversas estancias de la casa de Frida en Coyoacán y fueron íntegramente publicadas por Salomon Grimberg en el catálogo que acompañó a la exposición, que recorrió tres ciudades estadounidenses, sobre

184. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Frida caught Diego having an affair with her favorite sister, Cristina. To rebel against him, she cut off all her beautiful long black hair. The *Cinzano* bottle she holds, represents the unborn child she could never give him.”. Este análisis se ha repetido en otras ocasiones. Puede verse, por ejemplo, en el artículo “Bloch’s focus on Frida” publicado el 29 de noviembre de 2002 en el *Santa Rosa Press Democrat* por Meg McConahey disponible en el archivo *on-line* de Lucienne Bloch.

185. El Museo Frida Kahlo conserva, además, otra copia de esta imagen recortada en la que sólo se ve a Ella Wolfe. Kahlo ha sido seccionada del encuadre, algo que muy posiblemente hiciera la propia artista para utilizar de manera independiente las dos partes de la fotografía.

186. La bibliografía sobre el trabajo de Lola es numerosa, para un mayor información se recomienda la consulta de Debroise, 1994 y Ferrer, 2000.

187. No se sabe la fecha exacta de estas dos series. En el Museo Frida Kahlo se sostiene que se realizaron entre 1942 y 1947, como también aparece en las diferentes colecciones que cuentan con alguna copia de estos trabajos.

el trabajo de Lola junto a Frida.¹⁸⁸ En el libro, Grimberg fecha la primera serie, que describiré a continuación, en 1944 y la segunda en 1945. De estos dos conjuntos fotográficos se han extraído algunos de los retratos más conocidos de la artista.

El primer trabajo de Frida y Lola está compuesto por doce retratos en blanco y negro donde vemos a Kahlo posando en el patio de La Casa Azul junto a sus perros Xoloitzcuintle. En la primera imagen (Imagen 122), Frida aparece con un llamativo vestido y los brazos cruzados, sostiene un cigarro y mira fuera de campo como sucede en todos estos retratos. Uno de sus perros se sitúa en la esquina inferior derecha de la fotografía. En la siguiente fotografía, vemos a Kahlo sentada en un banco de su jardín mientras apoya pensativa la cabeza en su mano y, de nuevo, aparece rodeada por sus perros (Imagen 123). Los dos siguientes retratos (Imágenes 124 y 125) parecen el contraplano de la anterior: Frida, que sigue apoyando la cabeza en una de sus manos, llena de anillos, dirige la vista hacia abajo. Sólo una ligera diferencia de encuadre nos permite apreciar que estamos ante dos fotografías distintas. En el mismo banco (iluminada ahora por un sol que parece de mediodía), Kahlo gira el rostro y muestra su perfil mientras un cachorro la acompaña (Imagen 126). La siguiente escena (Imagen 127) marca un punto de inflexión en esta serie: Frida está de pie frente a un espejo e insinúa que mira *a través* de él como si se tratara de una ventana. Su reflejo se ve también en la fotografía, entonces dos Fridas aparecen en la imagen y dos Xoloitzcuintles completan la escena (cinco años antes, en 1939, Frida había pintado su famoso cuadro *Las dos Fridas*). Grimberg acompañó la publicación de este retrato con las siguientes palabras de Lola:

“Yo no la llevé hasta ahí. Caminando por el patio, ella se aproximó al espejo y entonces le dije que se acercara hasta que sentí que estaba buscando algo. De repente vi el espejo y dije sí, dos Fridas. Quería mostrar algo sobre su vida interior.” (citado en

188. La exposición pudo verse del 14 de septiembre al 14 de octubre de 1991 en Barry Whistler Gallery de Dallas, Texas; del 25 de noviembre al 16 de marzo de 1992 en The National Museum of Women in Arts de Washington D.C. y del 1 de abril al 20 de junio de 1992 en The Albuquerque Museum of Art, History & Science de Albuquerque, Nuevo México. Posteriormente, algunas de estas fotografías también han formado parte de otras exposiciones sobre el trabajo de Kahlo o de Lola Álvarez Bravo.

Grimberg, 1991: 22).¹⁸⁹

En las otras tres fotografías de la serie (Imágenes 128, 129 y 130), Kahlo sigue mirando *a través* del espejo y es retratada con encuadres más pequeños y desde diferentes ángulos mientras parece agarrarse a esa *ventana*. Son abundantes las fotografías (y las pinturas) de la artista en las que se ven espejos, algo que es lógico si tenemos en cuenta que muchos de estos retratos se realizaron en alguna de sus casas y ella solía colocar un gran número de espejos en todas las estancias donde vivió. Por otra parte, el trabajo artístico de Kahlo está profundamente relacionado con conceptos como la duplicidad, la fractura, lo fragmentario o la identidad múltiple. Estas son, además, como explica detalladamente Gannit Ankori, algunas constantes compositivas en su obra. En un momento de su estudio, Ankori se refiere explícitamente a la sesión fotográfica que ahora nos ocupa, ya que, como es evidente, estas fotografías abundan en tales cuestiones. Dice Ankori:

“Es innegable que Kahlo estaba fascinada por su imagen reflejada en el espejo. Ella se rodeó de espejos: había uno cerca de su caballete, numerosos más enmarcados en las paredes de su casa, en su dormitorio, uno de cuerpo entero en la puerta de su armario y dentro del dosel de su cama. Incluso colocó un cristal para mirarse en su jardín. En muchas de sus fotografías se la ve reflejada en uno de sus espejos. Esto aparece especialmente en las fotografías tomadas por su amiga Lola Álvarez Bravo.” (2002: 10-11).¹⁹⁰

Otra fotografía (Imagen 131) marcará el último tramo compositivo de esta serie: ahora Frida está sentada y rodeada por las plantas de su jardín, sostiene una flor, mira al suelo. La imagen está desenfocada y parece una simple prueba fotográfica que da paso a los dos últi-

189. Traducción de la autora, en el original en inglés: “I didn’t lead her to it. Walking on the patio, she approached [the mirror], and I said closer until I felt it was looking for. Suddenly I saw the mirror and I said yes, two Fridas. I wanted to show something of her internal life.”.

190. Traducción de la autora, en el original en inglés: “That Kahlo was fascinated by her mirror image is undeniable. She surrounded herself with mirrors: there was a looking glass near her easel, several framed mirrors on the walls of her home, numerous mirrors in her bedroom, including full-length mirrors on her closet door and on the inside of her bed’s canopy. She even place a looking glass outdoors in her garden. In many of the photographs taken of her, she is seen reflected in one of her mirrors. This is especially apparent in the photographs taken by her close friend, Lola Álvarez Bravo.”.

mos retratos (Imágenes 132 y 133): junto al tronco de un árbol, la artista se agarra su propio cuello con las dos manos y, en un plano frontal, podemos ver cómo su trenza guarda similitudes con las ramas del árbol. Estas dos fotografías cierran la serie.

Las relaciones entre estas imágenes son mucho más obvias que las que podían verse en los retratos de Frida tomados por Bloch, aunque en todas ellas se pone en evidencia un trabajo procesual a lo largo de varias fotografías cuya homología se convierte en el rasgo fundamental de la serie. Este tipo de vinculaciones fotográficas, que en un primer momento fueron descritas como de base asociativa, pueden también ser etiquetadas como representaciones diacrónicas. Haciéndome eco de la clasificación que propone en su tesis inédita Enrique Corrales Crespo, pero también alertando de la cautela con la que debe aplicarse este concepto propio de la lingüística al análisis de la imagen fotográfica, Corrales explica que una representación temporal diacrónica es aquella que “incide en aspectos secuenciales, seriales, cíclicos”, frente al sincronismo que insiste en lo unitario (2012: 49-55).

Estrechamente vinculadas con las fotografías anteriores, poco tiempo después, Frida bajará junto a Lola en nueve retratos más. De nuevo, vemos a la artista pensativa; otra vez posa rodeada de espejos y, en casi todas estos retratos, dirige su mirada fuera de campo. En esta ocasión, Frida aparece en un dormitorio de La Casa Azul. En la primera imagen (Imagen 134) vemos a la artista sentada junto a su tocador y, tras ella, aparece un pequeño espejo que será usado, en las dos fotografías siguientes (Imágenes 135 y 136), como el elemento que nos permite ver su rostro. Otro espejo, esta vez el que Kahlo mandó colocar en el techo de su cama, nos devuelve su reflejo en las siguientes dos fotografías donde aparece recostada (Imágenes 137 y 138). Posteriormente, Kahlo se incorpora y se sienta para posar en otras tres fotografías más (Imágenes 139, 140 y 141): en una, mira desafiante a la cámara con los brazos cruzados, en otra, en contrapicado, se puede ver una parte de la habitación y en la tercera, Frida se agarra a la cama y vuelve a dirigir la vista hacía el objetivo de Lola. La última fotografía muestra, de nuevo, el reflejo de Kahlo en un espejo (Imagen 142). En esta ocasión, de pie

y frente a uno de sus armarios, la mexicana, vestida con un *huipil* y falda larga, un *rebozo*, sus características trenzas anudadas y grandes pendientes, se *devuelve* la mirada.

Pero fue con otro fotógrafo con quien Kahlo puso en práctica de manera más explícita estas estrategias discursivas. Nickolas Muray, nacido en Hungría y afincado en Estados Unidos, desarrolló su carrera, muy centrada en la fotografía publicitaria y de *celebrities*, entre México y Estados Unidos. La relación de Frida y Nickolas se remonta a principios de los años treinta, finalizando prácticamente cuando muere la artista (Deffebach, 2004: 48). Durante esos casi veinte años ambos mantuvieron un estrecho vínculo personal y profesional del que han dejado constancia numerosas cartas y un amplio trabajo fotográfico. Esa labor delante y detrás de la cámara se conoce gracias a la recopilación y publicación de la mayoría de sus imágenes.¹⁹¹ Así, sabemos que existen veintidós series fotográficas y otros retratos sueltos en los que Kahlo posa para la cámara de Muray. Todas esas imágenes, como puede consultarse en el anexo fotográfico de este apartado donde se reproducen las fotografías publicadas por Salomon Grimberg (Imágenes 143-147),¹⁹² nos hablan de una clara voluntad serial en el trabajo fotográfico de Kahlo.

191. Una breve semblanza de la vida de Muray y alguna de estas cartas puede encontrarse en Herrera, 2007: 302-307. También ha sido publicada la correspondencia que mantuvieron en Tibol, 1999. Para conocer mejor los vínculos de Muray con México y las obras de Kahlo que compró se recomienda la lectura de Heinzelman, 2004. Por último, un detallado estudio sobre la relación de ambos artistas que incluye material epistolar, muchas imágenes y una cronología sobre la vida de Muray vio la luz en 2005 gracias a la investigación de Salomon Grimberg titulada *Nunca te olvidaré...De Frida Kahlo a Nickolas Muray. Fotografías y cartas inéditas* (Grimberg, 2005). El texto, que intenta reivindicar la figura y el trabajo de Muray, mantiene en algunas ocasiones un tono de reproche hacia Frida identificándola como una mujer que, según Grimberg, engañó al fotógrafo. A pesar de que algunas de las afirmaciones de Grimberg son discutibles y abrevan en el caudal inagotable de mitos que rodean la vida de Frida, las aportaciones fotográficas que ofrece el volumen y algunas de las conclusiones sobre este material son muy relevantes.

192. Algunas de las series publicadas por Grimberg no están completas. Concretamente, he encontrado cinco de estas series de las que se conocen más fotografías. La primera, realizada en 1937 en Tizapán, cuenta con otra fotografía en la que Kahlo coge las manos de Rivera mientras le mira; la secuencia de San Ángel en 1938 también tiene una fotografía más de Frida cogiendo un teléfono que fue anteriormente descrita en esta investigación pues la artista pintó sobre ella (Wolf, 2010: 23); la serie de 1940 de Kahlo convaleciente está compuesta, como mínimo, por doce fotografías más, aunque Muray retrató a Frida recuperándose de alguna de sus intervenciones en otras ocasiones como ya se explicó; de la serie de 1941 en la casa de San Ángel se conoce otro retrato de Diego y Frida que muestra una ligera variación (cabe la posibilidad de que esta fotografía, que puede consultarse en Wolf, 2010: 30, fuera tomada por alguien más que estuviera en la escena con una cámara y no por Muray); y, por último, la serie de Nueva York, 1946, está compuesta por otras dos fotos de Frida en la azotea.

Algunas de estas series son solamente pruebas de Muray y Kahlo hasta conseguir el retrato buscado o meros reencuadres de una toma. Ese es el caso de dos de las series más conocidas, realizadas en Nueva York, en 1939: *Frida Kahlo en banca blanca* (Imagen 148), de la que se conocen tres tomas (una de ellas en blanco y negro) y *Frida Kahlo con blusa de satín azul* compuesta por tres pruebas y un retrato final (Imagen 149). Ambas, realizadas cuando la artista se traslada a la Gran Manzana para preparar su exposición en la Julien Levy Gallery, se tomaron en el estudio de Muray, al igual que la famosa serie compuesta por cinco fotografías de *Frida con rebozo magenta* (Imagen 150).¹⁹³ El resto son imágenes que podrían entenderse como instantáneas familiares. Incluso así, estas fotografías muestran diferencias de posado evidentes si las comparamos con otras instantáneas familiares de la artista: cuando Kahlo posa para la cámara de Muray, también en situaciones distendidas y privadas, suele mantener las características a la hora de componer su postura y su rostro que han sido descritas hasta el momento. Esto queda patente en sus posados de 1946 junto a su hermana Cristina en la azotea del piso que Muray tenía Nueva York (Imágenes 151-153) .

Kahlo no sólo puso en práctica la construcción de pequeñas escenas usando varias fotografías con los tres fotógrafos citados. El trabajo de Frida junto al reportero gráfico alemán Fritz Henle es, igualmente, una muestra de esta estrategia compositiva. Henle, nacionalizado estadounidense, pasó largas temporadas en China, India, Japón, Italia y Holanda donde desarrolló su carrera como fotógrafo colaborando con revistas como *Elle*, *Life* o *Harper's Bazaar* (Hooks, 2006: 22). En 1936, Henle llega por primera vez a México, país al que regresará años después para realizar su libro *México*, editado junto a Alexey Brodovitch, director de *Harper's Bazaar*, y publicado en Chicago en 1945.¹⁹⁴ Ambas estancias le sirvieron para fotografiar a Frida en, por lo menos, tres ocasiones y producir unas imágenes con el formato cuadrado ca-

193. Un detallado estudio sobre el uso que se ha dado a esta fotografía (como, por ejemplo, la copia pictórica que hizo Diego Rivera en 1947 para su mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*) y algunos detalles de su toma, pueden encontrarse en Deffebach, 2004: 47-58.

194. Una breve descripción de este trabajo documental de Henle puede encontrarse en Debroise, 2005: 206-207. Roy Flukinger prologó el catálogo de la exposición *Fritz Henle. In Search of Beauty* que tuvo lugar en el Harry Ransom Center de Texas en 2009 y ofrece numerosos datos sobre la vida y obra de Henle (2009: 1-31). El texto hace referencia a la relación de amistad y los viajes que compartieron Henle, Kahlo y Rivera (2009: 11).

racterístico de la cámara Rolleiflex con la que trabajaba. Algunos de estos retratos, tomados en los años 40, serán analizados más adelante, pero ahora quisiera centrarme en dos series de 1936 en las que Frida evoca de nuevo, podría decirse, cierta dramatización de tintes nacionalistas.

Como si de un personaje se tratara, la artista ofrece en estas dos representaciones fotográficas una propuesta visual en la que vuelve a mostrarse alejada de un pasado precolonial glorioso y encarna escenas más cercanas al sincretismo cultural mexicano (lo indígena con lo que convive). Para ello usa, y creo que esto es precisamente lo relevante si hablamos de la construcción de pequeñas historias secuenciales fotográficas, un conjunto de imágenes diferentes relacionadas entre sí que nos permiten observar una voluntad narrativa. Aparentando no percatarse de la presencia de la cámara en la mayoría de estas fotografías (sólo en dos ocasiones, una en cada serie, mira al objetivo), todas las imágenes comparten similitudes morfológicas y compositivas: Frida es, sin lugar a dudas, el motivo principal de unas escenas desarrolladas en dos lugares característicos de la Ciudad de México donde posa vestida con su tradicional indumentaria.

En la primera serie (compuesta por seis fotografías divididas, a su vez, en dos claros conjuntos compositivos—Imágenes 154-159-), vemos a Kahlo a las puertas del templo de San Juan Bautista en la plaza de Coyoacán. Frida, que cubre su cabeza con un *rebozo*, se sitúa en la entrada del templo, pero con un simple gesto da muestras de que sale (o que simula salir) de la iglesia: en la fotografía puede apreciarse cómo adelanta sutilmente su pierna y deja reconocer, con este movimiento que arruga su falda, la acción encerrada en el gesto. Además de esta imagen, otros tres retratos (a modo, prácticamente, de planos detalle) permiten ver su expresión seria, serena, recatada. Sólo en una de las fotografías mira a la cámara con los ojos entrecerrados. La serie se completa con otras dos imágenes donde posa con la cabeza descubierta y está apoyada en una de las columnas del templo.¹⁹⁵ Margaret Hooks señala

195. Existe otra fotografía tomada por Henle en 1936 donde vemos a Kahlo vestida de la misma manera que en estos retratos, pero en un mercado. Parece que desconoce que la están fotografiando. Cabe la posibilidad de que

algunas de las claves interpretativas de esta serie. La autora llega a identificar las fotografía de Frida en San Juan Bautista con el imaginario que Eisenstein trabajó en su película de 1930 *¡Qué viva México!* Dice Hooks:

“Frida parece cualquier mujer mexicana humilde a la salida del servicio religioso, con la cara sin maquillar y la cabeza cubierta con el tradicional *rebozo*. Es extraño que Frida fuera a misa, pues en esa época era comunista y tenía una relación muy ambivalente con el catolicismo. Es posible que eligieran la iglesia como una simple localización exterior que se adapta bien al ambiente que el fotógrafo deseaba dar a sus imágenes.” (2006: 22).

Pero la evidencia de la puesta en escena que Hooks atribuye al fotógrafo es, a su vez, parte del trabajo fotográfico de Kahlo. Como ya hiciera en sus retratos de corte más nacionalista, y como pone de manifiesto en muchas de las series descritas, Frida usa el dispositivo fotográfico para construir en este caso un historia mínima: el sencillo gesto de su pierna adelantada y los planos detalle que la rodean hablan, más bien, de la intención narrativa de estas imágenes, de una tentativa de relato, podría decirse. Estas fotografías insinúan diversos significados por lo que representan, pero, sobre todo, por las historias que evocan a través de una ambientación que aporta conocimiento (más o menos detallado) sobre un hecho (Mit, 2008: 94).

Pues bien, esto es, precisamente, lo que caracteriza la siguiente serie realizada también por Henle en 1936 (Flukinger la fecha en 1937 -2009: 200-) y donde vemos a la artista en el lago de Xochimilco (Imágenes 161-165). Sobre una de las *trajineras*¹⁹⁶ que recorren el lago, Kahlo aparece en cinco fotografías rememorando una bucólica escena campestre mexicana. Sólo una de las imágenes parece un retrato propio del momento fotográfico que no forma

la imagen se capturara el mismo día, pero creo que no puede considerarse parte de esta serie (Imagen 160).

196. Una *trajinera* (del español *trajinar* o llevar género de un lugar a otro) es la “canoa o piragua de los canales de Xochimilco (y otros lagos del Valle de México), desde la cual se vende comida, bebida, flores y recuerdos a las personas que están en otras embarcaciones”. También se conoce con este nombre a la “canoa o piragua para pasajeros o carga” (Gómez de Silva, 2004: 231).

parte del esbozo narrativo compuesto por Henle y Kahlo: en ella, la artista mira a cámara, algo que no hará en ninguno de los otros cuatro retratos donde, apoyada pensativa sobre la barcaza, mira el lago y toca el agua.

Si algo deja traslucir el numeroso grupo de fotografías visto hasta este momento (y con ello me refiero a todos aquellos retratos descritos de Kahlo y tomados por Lucienne Bloch, Lola Álvarez Bravo, Nickolas Muray y Fritz Henle) es que, a pesar de no contar con una estructura narrativa canónica, se identifican en ellos pautas por medio de las cuales se puede rastrear la relación y sucesión de estas imágenes, rasgos de los que se deduce, además, su significado. “¿Puede pensarse en términos de una forma narrativa verdaderamente fotográfica?” (1998: 279), se preguntaba John Berger en su estudio sobre la narrativa fotográfica junto al fotógrafo John Mohr, para responder, pocas líneas después, que existía una opción: “comunicar no con fotografías, sino con grupos o series” (1998: 279). La propuesta de Berger, que también comparten otros autores como Moholy-Nagy (2005: 191-192) o Michel Frizot (2009: 38), encontrará su expresión más elocuente en los siguientes trabajos de la artista.

3.1.2. Disparando a ráfagas. Kahlo y el dinamismo fotográfico

Todas las series fotográficas descritas hasta el momento muestran unas discontinuidades entre las imágenes que las integran. Frida es retratada posando en una misma sesión fotográfica, pero en diferentes posturas. Como resultado de estas prácticas vemos unos retratos que mantienen vínculos y analogías entre ellos y cuyas evidencias permiten comprender, en algunos casos, el tejido relacional que los une incluso con los lapsos fotográficos propios del “lenguaje elíptico” (Gubern, 1972: 117) que caracteriza estas manifestaciones seriales. En otras palabras: “Todas las historias son discontinuas y están basadas en un acuerdo tácito sobre lo que no se dice, sobre lo que une las discontinuidades” (Berger, 1998: 285). Este “cosido” de saltos temporales, que nos hablaría más de un flujo visual que de unos elementos independientes, no pretende, en ninguno de los casos que se analizarán a continuación,

provocar una clara ilusión de movimiento. Aún así, las fotografías de estas tres series insinúan el movimiento del motivo fotografiado, es decir, de Frida, y, además, se aprecia su estructura secuencial.

Retomemos las fotografías de Kahlo capturadas por Muray. Entre todos estos retratos podemos encontrar dos series donde la frecuencia de toma de las imágenes que las integran es menor. En estas fotografías parecería que la artista está siendo retratada prácticamente en un mismo momento (o en un breve periodo de tiempo) y sólo varía su postura ligeramente. Este es el caso de la serie de 1938 compuesta por seis retratos de Kahlo (Imágenes 166-171). En cuatro de ellos posa delante de una pared y, en otros dos, aparece ubicada en un exterior. Las dos últimas imágenes (con un encuadre más abierto y en contrapicado) permiten ver el torso de la mexicana y parecen cerrar un ejercicio fotográfico que se desarrolla, fundamentalmente, a lo largo de los cuatro primeros retratos. Estas escenas guardan un gran parecido con algunos de los autorretratos pictóricos que la artista pintó en los años treinta: apreciamos un fondo liso monocromático muy similar sobre el que se recorta su busto y donde aparece con su tradicional expresión hierática, casi escultórica. A principios de los años cuarenta, Frida abandonará estos rasgos compositivos para trabajar con fondos recargados de vegetación y fauna. Una mirada atenta a estas cuatro primeras fotografías permite apreciar un movimiento progresivo de la cabeza de la artista que parte de la más absoluta frontalidad y termina, en la cuarta imagen, ofreciendo su perfil a cámara.

Aunque es evidente que cada una de las fotografías puede ser considerada la captura de uno de esos instantes y que no es posible deducir movimiento alguno en estas tomas¹⁹⁷ más allá de la sencilla variación de postura de Kahlo, si nos fijamos detenidamente en las sucesivas fotografías se observa cómo la relación secuencial entre ellas es uno de los rasgos predominantes de la serie: Frida se está moviendo a lo largo de cuatro fotografías para ense-

197. Como se explicó con anterioridad, la imagen fotográfica tiene la capacidad de representar gráficamente una duración, es decir, puede contener una “presencia de marcas temporales” (Marzal Felici, 2009: 214). Para mayor información sobre estos procedimientos fotográficos se recomienda la consulta de la nota 183.

ñarnos su rostro completo, y pasa de la frontalidad a, poco a poco, mostrar su perfil. En estas fotografías se aprecia la reconstrucción de ese sencillo movimiento y la alusión a un flujo temporal. Además, estas imágenes se revelan como elementos de una misma serie donde, ahora sí, cada una de ellas ocupa un lugar determinado en la secuencia visual. La voluntad compositiva deriva de una primitiva, pero deducible, voluntad narrativa que Muray y Kahlo ponen en circulación con prácticas fotográficas como estas. La serie no puede adscribirse a la tradición estática fotográfica, sino que debe identificarse, más bien, con la maleabilidad de tal rasgo mediante un sencillísimo ejercicio de posado que pone de manifiesto la dialéctica existente entre la clase de movimiento que permite la disciplina fotográfica y su detención, aquello que Victor Burgin califica como *durée* (2010: 131).

Esta lógica representacional puede aplicarse a la siguiente serie (Imágenes 172-175). Cuatro fotografías tomadas en La Casa Azul alrededor de 1945 muestran a la artista posando como lo hizo en escasas ocasiones: con el pelo suelto. Frida está sentada en una silla de ruedas (Grimberg, 2005: 116). En las fotografías va ladeando su cabeza, moviendo sus ojos e, incluso, sus manos (así podemos ver que está fumando). En el primer retrato de la serie, Frida baja la cabeza y mira al suelo; seguidamente, dirige una mirada furtiva al objetivo; tras esto, sube la cabeza mientras sujeta un cigarro y parece que mira al fotógrafo y, por último, aparece casi frontal a la cámara y dirige la vista fuera de campo. La serie nos remite, como ya lo hiciera el anterior conjunto de retratos, a una sutil continuidad temporal y a cierta “abstracción del movimiento” (Schnaith, 2011: 197).

Por último, en 1952 (según aparece fechada la serie en el Museo Frida Kahlo) la artista vuelve a posar sentada en su silla de ruedas mientras fuma un cigarro. En esta ocasión tomarán las imágenes un grupo de afamados fotoperiodistas españoles, los Hermanos Mayo. Bajo este nombre, que conmemoraba la represión política del primero de mayo de 1936 en Madrid (Debroise, 2005: 290), se reconoce el trabajo de los fotógrafos Cándido, Francisco (muerto en accidente aéreo en 1949) y Julio Souza Fernández y de Pablo y Faustino del Cas-

tillo Cubillo.¹⁹⁸ Llegaron a México en 1939 y, por su labor como fotoperiodistas en diarios como *El Día*, *Diario de México*, *Popular*, *La prensa* o *Excelsior* y en revistas como *Tiempo*, *Siempre*, *Mañana* y *Hoy*, pudieron retratar a Kahlo y a Rivera. Suyas son algunas de las más famosas imágenes del entierro de Frida. Pues bien, en el transcurso de lo que parece ser una entrevista,¹⁹⁹ se hicieron seis retratos de Kahlo (Imágenes 176-181 y 182). La serie es una sucesión de sencillos movimientos corporales de la artista.²⁰⁰ Concentrada en la entrevista en la mayoría de las imágenes, la vemos articulando algunas palabras, sonriendo claramente a un interlocutor no incluido en el encuadre o sosteniendo su cigarro. Por el contrario, en otros dos retratos mantiene su característico posado hierático y parece percatarse de que está delante de una cámara fotográfica y, por tanto, posando.

Así, esta serie (que en la citada presentación parece casi una *carte de visite* -Sougez, 2009: 79-81-), vuelve a incidir en la secuencialidad de la toma fotográfica y nos ofrece, una vez más, un conjunto de fotografías de Frida relacionadas entre sí que deben ser entendidas en su imbricación secuencial. En estas imágenes no prima una línea argumental clara que permita deducir una trama evidente. Sin embargo, sí se pueden aventurar ciertos enunciados a la hora de describirlas. Una conjugación en gerundio, podría decirse, ayuda a señalar la ac-

198. Debroise señala el 1 de mayo de 1936 como la fecha que motivó el nombre de este grupo de fotógrafos, pero los altercados a los que Debroise se refiere (la represión de una manifestación en Madrid por parte de la Guardia Civil) parece que se produjeron dos años antes, en 1934. Ese día, los hermanos Souza tomaron unas fotografías que posteriormente buscó la Guardia Civil cuando estas ya habían sido publicadas. En ese momento, los fotógrafos pasaron de integrar el colectivo Fotos Souza a llamarse Hermanos Mayo o Foto Mayo en recuerdo a esos incidentes y porque, tal y como contó Faustino Souza: “Entonces, todo el mundo hablaba de las fotos de mayo; empezaron a decir *Mayo, Mayo*, y nos quedamos con Mayo” (Mraz, 1992: 21). Estos fotógrafos introdujeron las cámaras Leica en México. Puede encontrarse un documentado acercamiento a su labor fotográfica en España y en México (con análisis de Leonor Ortiz Monasterio, Carlos Monsiváis, John Mraz y del propio Julio Souza) en el catálogo de la exposición que tuvo lugar en el IVAM Centre Julio González en 1992 titulado *Foto Hnos. Mayo* y reseñado en la bibliografía. En este libro, se fechan las fotos de Kahlo en 1940-1946, pero Frida parece más mayor de lo que aparenta ser en sus fotografías tomadas en los años cuarenta.

199. El pie de foto que acompaña la copia de estas imágenes en el Museo Frida Kahlo especifica que fueron tomadas durante una entrevista. Esto es más que probable al observar los retratos (en uno de ellos Kahlo parece estar hablando) y si tenemos en cuenta que los fotógrafos de estas tomas eran, precisamente, fotoperiodistas. Una selección de los artículos y entrevistas a Frida publicadas mientras la artista aún vivía, puede encontrarse en Ankori, 2002: 260-263.

200. La ordenación de estas imágenes que se conserva en el Museo Frida Kahlo no coincide con la sucesión de disparos fotográficos. Aún así, se deduce claramente que estamos ante una secuencia fotográfica.

ción y los estados durativos captados fotográficamente: Frida sobre pared *girando* la cabeza, Frida *andando* en el patio de su casa, Frida *levantando* la cabeza, Frida *saliendo* de la iglesia. Existen otras fotografías de la artista que apuntan directamente a la construcción múltiple de la imagen fotográfica.

3.1.3. Anexo fotográfico



113. Frida Kahlo chupando un collar.
Lucienne Bloch (1933).



114. Frida Kahlo guiñando un ojo.
Lucienne Bloch (1933).



115. Frida Kahlo mirando fuera de campo.
Lucienne Bloch (1933).



116. Frida Kahlo con teléfono.
Lucienne Bloch (1933).



117. Frida Kahlo haciendo monerías.
Lucienne Bloch (1933)



118. Frida Kahlo junto al mural de Diego Rivera en la New Workers School. Lucienne Bloch (1933).



119. Frida Kahlo y Diego Rivera con el mural *La nueva libertad*. Lucienne Bloch (1933).



120. Frida Kahlo con una botella de Cinzano. Lucienne Bloch (1935).



121. Frida Kahlo con mantel en la cabeza. Lucienne Bloch (1935).



122-127. Frida Kahlo en el patio de La Casa Azul (1-6). Lola Álvarez Bravo (ca. 1944).



128-133. Frida Kahlo en el patio de La Casa Azul (7-12). Lola Álvarez Bravo (ca. 1944).



134-138. Frida Kahlo en su dormitorio (1-5). Lola Álvarez Bravo (ca. 1945).



139-142. Frida Kahlo en su dormitorio (6-9). Lola Álvarez Bravo (ca. 1945).



143-145. Frida Kahlo posando para Nickolas Muray (1-3). Contactos publicados por S. Grimberg.



146-147. Frida Kahlo posando para Nickolas Muray (4-5). Contactos publicados por S. Grimberg.



148. Frida Kahlo en banca blanca. Nickolas Muray (1939).



149. Frida Kahlo con blusa de satín azul.
Nickolas Muray (1939).



150. Frida Kahlo con *rebozo* magenta 2.
Nickolas Muray (1950).



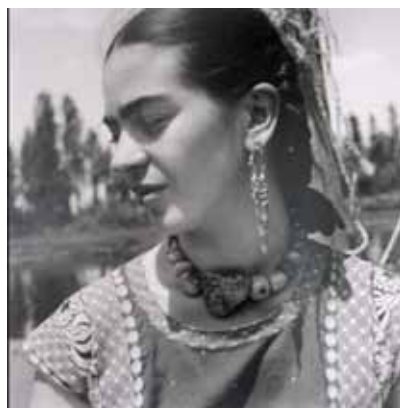
151 y 152. Frida Kahlo en una azotea de Nueva York (1 y 2). Nickolas Muray (1946).
153. Frida Kahlo con su hermana Cristina. Nickolas Muray (1946).



154- 157. Frida Kahlo a las puertas de San Juan Bautista (1-4). Fritz Henle (ca. 1936).



158 y 159. Frida Kahlo a las puertas de San Juan Bautista (5-6). Fritz Henle (ca. 1936).
160. Frida Kahlo en un mercado. Atribuida a Fritz Henle (ca. 1936).



161- 165. Frida Kahlo en el lago de Xochimilco (1-5). Fritz Henle (ca. 1936).

1938 – Campo



Frida



Frida



Frida



Frida



Frida



Frida

166- 169. Frida Kahlo frente a una pared (1-4). Nickolas Muray (1938).
170-171. Frida Kahlo en exterior (1 y 2). Nickolas Muray (1938).

ca. 1945 – Coyoacán



172-175. Frida Kahlo con el pelo suelto (1-4). Nickolas Muray (ca. 1945).



176-181. Frida Kahlo en una entrevista (1-6). Hermanos Mayo (1952). Recortes fotográficos.



182. Frida Kahlo en silla de ruedas. Hermanos Mayo (1952).

3.2. El carácter múltiple de la imagen fotográfica

Una de las características que puede deducirse del trabajo gráfico de Kahlo es la demostración de la cualidad múltiple que alberga la imagen fotográfica. Conceptos como los de serialidad, secuencialidad, fragmentación, reproducción o repetición han ido apareciendo en estas páginas conforme se examinaban las fotografías de la artista. De hecho, estos rasgos son fundamentales para comprender el gesto fotográfico que pone en práctica en algunas de sus imágenes pues, en sus manos, esta disciplina se revela como un medio que remite a cierta multiplicidad en su lógica representacional y no tanto a la unicidad tal y como se explicará a continuación.

Aunque es cierto que en la exégesis fotográfica ha imperado la noción de cuadro exento (el historiador del arte Jean-François Chevrier nos habla del plano frontal, la representación bidimensional de la realidad delimitada, del objeto autónomo cerrado en sí mismo e inmóvil, de la fotografía, en suma, como el culmen del estatismo y la unicidad –2003: 201-210-), también se conocen numerosos procedimientos, poco excepcionales en la historia de la fotografía, que han desafiado algunas de estas convenciones: el acto fotográfico implica de por sí numerosas posibilidades de maniobrabilidad a la hora de capturar una imagen, pero también existen procedimientos como la estereoscopía, la cronofotografía o la simple repetición de elementos en una o varias fotografías relacionadas entre sí. Es decir, podemos hablar de una genealogía de la fotografía múltiple (Ganis, 2004: 38). El propio Chevrier identifica estas prácticas como propias de lo que él denomina un modo cinematográfico que habría sido fagocitado por la disciplina fotográfica más reciente:

“La estabilidad autónoma de la imagen-cuadro se abre a la duración inestable de la imagen-movimiento (...). El cuadro tiende a perder su autonomía: se abre a una lógica serial, así como al espacio dramático (teatral) de la exposición. El cuadro se abre a otro cuadro, por medio de la serialidad del objeto tomado como modelo.” (2003: 211-212).

Pero el concepto de multiplicidad aplicado a la imagen fotográfica (y desvinculado del modo cinematográfico, como dejan claro algunas de las prácticas fotográficas citadas que surgieron antes de la invención del cine)²⁰¹ no es novedoso en la actualidad y ha sido objeto de numerosas reflexiones que han venido a revisar parte de la práctica y teoría fotográfica imperante desafiando la estabilidad de algunos modelos de representación. Así, es necesario acotar el polisémico término de la multiplicidad para poder explicar a qué alude cuando se aplica al estudio de la fotografía, por una parte, y cómo se observan estas características de lo múltiple en el trabajo fotográfico de Kahlo, por otra.

Como se ha venido señalando el “carácter único e individual” (Zunzunegui, 1992: 105) es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos más significativos de la imagen a lo largo de la historia. La unicidad ha caracterizado a las representaciones visuales durante siglos y no será hasta el surgimiento de diversas innovaciones técnicas que permitieron, en primera instancia, reproducir esas representaciones cuando pueda hablarse de multiplicidad en la imagen. Por tanto, uno de los factores fundamentales que remite, por primera vez, al paradigma múltiple de la imagen es la “multiplicación cuantitativa de lo idéntico” (Zunzunegui, 1992: 107) que se produce gracias a la invención de técnicas como el grabado y posteriormente con la reproducción técnica masiva. O, dicho de otro modo: “A través de la reproducción tecnológica -que borra la antigua distinción entre *original* y *copia*- la *fugacidad* y la *repetición* sustituyen a la *singularidad* y la *duración*, típicas de las imágenes únicas.” (Zunzunegui, 1992: 108).²⁰²

Esa primitiva reproductibilidad se convertirá, al alcanzar cotas masivas, en una cualidad

201. La lógica evolutiva con la que se ha estudiado la fotografía ha sostenido, en numerosas ocasiones, que el cine es el resultado, técnicamente superior, de prácticas como la cronofotografía (Frizot, 2009: 254). Walter Benjamin propuso una curiosa inversión de este argumento que, sin desvincularse de esa misma y cuestionable lógica evolutiva, permite repensar la práctica fotográfica desde un punto de vista completamente diferente. Dice Benjamin: “En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro” (1989: 19). Es decir, la fotografía para Benjamin contiene virtualmente al cine por lo que este sólo sería otra forma de mostrar fotografías.

202. Para profundizar en el estudio de lo que se conoce como “la imagen única” se recomienda la lectura de Zunzunegui, 1992: 101-104.

medular del medio fotográfico.²⁰³ Esta característica básica de la disciplina fotográfica no se produce, no hay que olvidarlo, cuando se inventa la fotografía, sino que se conseguirá tiempo después y se encumbrará como uno de los aportes revolucionarios del medio al sistema escópico imperante hasta el siglo XIX. Es de sobra conocido que los daguerrotipos eran positivos únicos (y tomo esta técnica como ejemplo de la embrionaria práctica fotográfica), pero también se sabe que muy pocos años después de la presentación pública del invento²⁰⁴ (concretamente en la cuarta década del siglo XIX), los negativos de Fox Talbot ya permitían realizar las tan ansiadas copias de una misma imagen. Por tanto, será la reproductibilidad técnica la que permita hablar por primera vez de cierta multiplicidad fotográfica, aunque sólo sea gracias a la posibilidad de acumular copias de esa imagen.

Asumiendo esta reproductibilidad del medio, es significativo, para entender los presupuestos de análisis que han imperado en el estudio de la fotografía, el acercamiento que en 1969 hace Christian Metz al referirse a la imagen múltiple:

“Otros dominios deben su unidad a lo que Louis Hjelmslev denominaría la *materia de la expresión* o bien (el caso no es muy distinto) a una combinación específica de varias materias de la expresión. En este sentido, la pintura es un dominio; tiene como características –como mínimo, la pintura *clásica*– una materia de expresión: la imagen obtenida manualmente, única e inmóvil. Y también la fotografía: imagen obtenida mecánicamente, única e inmóvil. Y la fotonovela: imagen obtenida mecánicamente, inmóvil pero múltiple. Y el cómic: imagen obtenida manualmente, inmóvil, múltiple. Y el doblete cine-televisión: imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil, combinada con diferentes elementos sonoros (palabras, sonido, música) y con menciones escritas, etc.” (2002: 170).

Es decir, para Metz el medio fotográfico ofrece unas imágenes obtenidas mecánicamente, inmóviles, pero además únicas y sólo en prácticas como la fotonovela (que él entiende como

203. Propuestas teóricas como la de Vilém Flusser llegan a considerar la reproductibilidad “el rasgo que distingue a la fotografía de las otras imágenes técnicas” (2009: 47).

204. Para mayor información sobre la presentación del daguerrotipo el 19 de agosto de 1839 en la Academia de Ciencias de Francia se recomienda la consulta de Sougez, 2009: 51-54.

otro dominio, casi como otra disciplina, podría decirse) puede hablarse de la multiplicidad de la imagen fotográfica. Como se deduce de esta cita, la fotografía se ha seguido entendiendo de forma recurrente (de ahí las complicaciones teóricas que implican muchas manifestaciones fotográficas) como un medio que da resultados visuales únicos y sólo en su imbricación con otros códigos (como la palabra) o mediante el ensamblaje de esos elementos únicos, de esas “unidades significativas” (Zununegui, 1992: 122), puede lograrse una imagen múltiple. Si bien es comprensible la argumentación que sostiene Metz a este respecto, es también necesario (en aras de entender las manifestaciones que nos propone Kahlo) tener en cuenta algunos de los rasgos que igualmente ofrecen las imágenes fotográficas y que nos permiten hablar de la multiplicidad de la fotografía sin, para ello, tener que referirnos a otras “materias de la expresión” como se aclarará seguidamente.

La reproductibilidad a la que aludía unos párrafos más arriba y que ha caracterizado la invención fotográfica implicando el fin del objeto aurático, no es, en absoluto, la única cualidad que subraya la multiplicidad cuando de imagen fotográfica hablamos. Si la reproductibilidad nos permite pensar en cierto carácter compuesto como algo propio de la fotografía (sin que esto suponga una manipulación del medio), también deben considerarse otros rasgos para definir este concepto de lo múltiple como una lógica en absoluto ajena a la disciplina fotográfica. Me refiero, sin ir más lejos, a las posibilidades de síntesis (agrupamientos de imágenes o repeticiones de patrones) y de fragmentación que se encuentran en numerosas manifestaciones fotográficas.²⁰⁵ Tal y como se ha señalado anteriormente, podemos identificar series o secuencias fotográficas, imágenes estereoscópicas, cartas de visita, trípticos fotográficos, mosaicos, panoramas, collage o fotomontajes, pero también fotorreportajes, fotoensayos o *photobooks* (entre otras prácticas) como aquellas manifestaciones que, con sus particularidades, ejemplifican cómo el valor de significancia en la fotografía puede residir, precisamente, en un grupo de imágenes relacionadas entre sí o en la abundancia de elementos en esas imágenes. Es decir, estas prácticas son ejemplos de “imágenes que se conciben en su conjunto”

205. El análisis propuesto por Enrique Corrales de la imagen múltiple ya advierte esta clasificación (2012: 41-49).

(Corrales, 2012: 42) y cuya estrategia visual estriba en la multiplicidad de patrones visuales o de fragmentos unidos. En su estudio sobre la fotografía serial de Andy Warhol, William Ganis expresa esta misma idea en los siguientes términos:

“La historia de lo múltiple es fundamental para la historia de la fotografía, porque muchos de los temas centrales de la fotografía se expresan en forma repetida (...) Por otra parte, lo múltiple como una expresión de la tecnología que la hace posible ha venido a simbolizar a la propia fotografía.” (2004: 38).²⁰⁶

Como es evidente, esta concepción de lo múltiple ha tenido consecuencias en (y es, a su vez, una consecuencia de) el régimen visual que el profesor Juan Antonio Ramírez ha denominado el “modo de visión moderno” o, recuperando una terminología foucaultiana,²⁰⁷ la “visión panóptica” (2009: 18). Ramírez identifica dos regímenes visuales fundamentales en la historia de la humanidad que han convivido, lógicamente, con otros: primero, el modo de visión renacentista caracterizado por unas convenciones escópicas que pueden identificarse con las imposiciones de la perspectiva geométrica centralizada (esto es, la centralidad de la visión y la monofocalidad); y, segundo, el modo de visión moderno que pretende superar las limitaciones físicas de la mirada humana (es decir, parte de la consciencia de que el hombre no puede verlo todo, por ejemplo, no puede ver el interior de un cuerpo) y propone soluciones técnicas para facilitar el conocimiento íntegro de aquello que es observado (se inventa entonces la radiografía). Este régimen visual parte de la pulsión, podría decirse, de que el mundo será transparente para un hombre cuya visión pueda penetrar más allá de la superficie. El primer régimen descrito imperará en la cultura occidental implantando sus convenciones como universales (Panofsky explica en su libro de 1927 *La perspectiva como forma simbólica*, cómo este régimen visual consiguió, durante largo tiempo, provocar la idea

206. Traducción de la autora, en el original en inglés: “The history of the multiple is central to the history of photography because many core themes of photography are expressed in the repeated form (...) Moreover, the multiple as an expression of the technology that makes it possible has come to symbolize photography itself.”

207. Michel Foucault explicó el texto que describía el invento del panóptico creado a finales del siglo XVIII por el jurista Jeremías Bentham. Para conocer más sobre este invento, se recomienda la lectura de Foucault, 1989: 9-26. También, toda la explicación que ofrece el propio Bentham sobre su invento en páginas posteriores.

de un espacio visual “infinito, constante y homogéneo” –1999: 12-), hasta la aparición de expresiones artísticas como los panoramas que permitían ver “los interiores” de lo representado con la complicidad de un espectador que podía desplazarse alrededor de estas “pinturas circulares”.

Pues bien, el germen conceptual del modo de visión moderno que parte de un ojo ubicuo, de la intención de hacer de lo representado algo transparente para un hombre que intenta, en suma, verlo todo estaría en la base de la evolución de la fotografía: “La mirada múltiple (casi infinita) que se inauguraba con la era de la fotografía era, pues, otra manera de progresar hacia la visión panóptica peculiar de la modernidad” (Ramírez, 2009: 18). Según Ramírez, este hecho, además, tiene consecuencias en la concepción de la realidad fenoménica entendida desde entonces casi como una entelequia ante la proliferación de los puntos de vista que complican, inevitablemente, la idea de *la* visión única. Y es, sobre todo y principalmente, una innovación fundamental que aportan las numerosas posibilidades de lo múltiple a las que refiere el lenguaje fotográfico constituido por unas imágenes que son reproducibles y que pueden ser, además, polifocales y fragmentarias.

A la vista de esta argumentación, es posible encontrar algunas características de la multiplicidad en el trabajo fotográfico de Kahlo que deben ser examinadas. Así, a los agrupamientos seriales y secuenciales descritos, se suman ahora otras dos prácticas fotográficas realizadas por la artista: la yuxtaposición de fragmentos fotográficos y la repetición de patrones visuales.

3.2.1. Yuxtaposición de elementos. El collage de Kahlo

Entre 1933 y 1938, Frida pintó *Mi Vestido Cuelga Aquí* (Imagen 183). El cuadro recuerda vivamente a otras dos pinturas: primero, a *Autorretrato en la frontera de México y Estados Unidos* (1932) donde observamos un lienzo cargado de elementos que aluden a la cultura es-

tadounidense y mexicana con una compleja simbología; y, segundo, a *Recuerdo* (1937) donde de nuevo la artista (autorretratándose con la misma chaqueta con la que Lucienne Bloch la fotografiara en 1935 y que había aparecido también en otras imágenes)²⁰⁸ vuelve a pintar dos vestidos colgados, uno de los cuales es exactamente el mismo que podemos ver en *Mi Vestido Cuelga Aquí*.²⁰⁹ El cuadro está firmado por Kahlo al dorso, donde puede leerse: “Esto lo pinté en Nueva York, mientras Diego estaba trabajando en el mural del Centro Rockefeller” (Herrera, 2007: 226).

La obra se ha interpretado como una crítica al sistema capitalista estadounidense que Frida conoció de primera mano tras los tres años de estancia que pasó en el país. El análisis de la historiadora del arte Karen Cordero Reiman señala también el posible diálogo entre este cuadro y el mural que por aquellas fechas Rivera pintaba para el Rockefeller Center, como dejó claro Frida en la nota ya transcrita (Cordero Reiman, 2008: 144-145 y Herrera, 2007: 226). Existen diversos estudios sobre los elementos que componen el lienzo y la simbología de los mismos. Un consenso teórico permite ubicar la representación en Manhattan: observamos en el cuadro el Federal Hall de Wall Street, algunos de los rascacielos más conocidos de la Gran Manzana y la Estatua de la Libertad, entre otros indicios. Asimismo, se relacionan algunos elementos escatológicos (como el cubo de basura del que brota un hueso, telas con lo que parece ser sangre, vísceras, o el inodoro colocado sobre un pedestal) con el rechazo manifestado por Kahlo hacia la sociedad estadounidense. El enorme cartel donde aparece Mae West alude a la cultura efímera del espectáculo que ordenaba, según Frida, esta sociedad. West posa junto a la Iglesia de la Trinidad en cuya vidriera aparece una cruz latina atravesada por una gran “S” roja transformándola en el símbolo del dólar: la religión como un centro de negocio más de Estados Unidos (Herrera, 2007: 228). El traje de Tehuana que Kahlo dibuja en el centro del lienzo se muestra como el contrapunto a este sistema. La estatua sin

208. Puede verse una de estas fotografías de Kahlo con esta misma prenda de ropa junto a Rivera, Covarrubias y otros amigos en Wolf, 2010: 109.

209. Hayden Herrera identifica la ropa sin dueño que Frida pinta en sus lienzos, la “ropa vacía” (2007: 227), como un símbolo de angustia vital, de no presencia, de desaparición, de ausencia en la imagen.

vida de George Washington y el fuego que abrasa esta alegoría completarán, de acuerdo con numerosos autores, la personal crítica de la artista al “*american way of life*” (Lindauer habla en su análisis de la corrupción, alienación y deshumanización que Frida identificó con Estados Unidos -Lindauer, 1999: 116-117-).²¹⁰

Kahlo trabajará en este cuadro a lo largo de un prolongado periodo de tiempo, como se ha determinado gracias a dos fotografías tomadas en diferentes momentos de su elaboración: la primera, de 1933, fue capturada por Lucienne Bloch y la segunda, de 1938, por Lola Álvarez Bravo. En la primera imagen, el cuadro es sólo un boceto (Imagen 184) y, tal y como indica Karen Cordero, de esto puede deducirse que la artista abandonó Estados Unidos sin acabar el lienzo. La segunda fotografía (Imagen 185), tomada, en principio, antes de que el cuadro regresara a Nueva York para formar parte de la exposición en la Julien Levy Gallery celebrada del 1 al 15 de noviembre de 1938, muestra aún detalles en el lienzo diferentes a los que conocemos hoy en día. El vestido que Kahlo dibuja entonces es otro, no encontramos algunos de los objetos que aparecen en la representación final y, lo que es más interesante para este estudio, Frida aún no ha incorporado las fotografías y recortes en la parte baja del lienzo que nos permiten referirnos a él como un collage. Un año más tarde, el cuadro viajaría a París (parece ser que ya con su acabado final) para formar parte de la exposición *Mexique* en la galería Renou&Colle.

Los fragmentos incluidos en el cuadro son más de veinte recortes de fotografías y otros trozos de papel pegados a la tela. Tal y como Lindauer describe, en esos fragmentos podemos ver:

“Colas de gente que compra el pan, otras cortadas, coros y formaciones militares. Están todos amontonados en un estadio de beisbol, en protestas sociales y a lo largo de zonas comerciales. Son hordas de consumidores sin rostros, anónimos, de pie en fila esperando para entretenerse, obtener justicia o comprar objetos de moda.” (1999: 118).²¹¹

210. Pueden consultarse muchos otros detalles en los tres estudios que han servido de base para este análisis: Herrera, 2003: 226-230; Cordero Reiman, 2008: 144-149 y Lindauer, 1999: 116-132.

211. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Bread lines, picked lines, chorus lines, and military forma-

Es decir, estamos ante grupos de gente anónima que desempeñan dos funciones principalmente: o protestan o consumen. Esta representación de la masa es introducida en el lienzo a partir de fragmentos de periódicos y trozos de fotografías. Por lo tanto, se observa claramente cómo Kahlo usa en este cuadro una de las técnicas compositivas por excelencia del siglo XX, técnica característica de movimientos como el Cubismo, el Surrealismo, el Dadaísmo o el Futurismo (entre otras manifestaciones de la vanguardia artística).²¹² Además, pueden encontrarse composiciones muy similares a esta de Frida realizadas por otros artistas de la época. Por ejemplo, sorprenden las similitudes de este cuadro con uno de los paneles del collage creado por Lawrence Vail en 1940-1941 (Imagen 186).

En su análisis sobre la obra del fotógrafo Irving Penn, la crítica de arte Rosalind Krauss explica algunos de los rasgos más relevantes del collage, llegando a sostener que “el principio del collage y la fotografía están íntimamente ligados” (2002: 168) por las referencias exteriores (a una realidad externa a la representación, se entiende) que los caracterizan.²¹³ Como es sabido, la técnica del collage consiste, grosso modo, en introducir fijando con cola u otro material sobre la superficie de una pintura o un dibujo fragmentos “reales” ajenos a esa pintura. Por ejemplo, trozos de periódicos, fotografías o, incluso, materiales como colillas o tela. Si algo evidencia esta técnica es, precisamente, el “aumento del contraste ontológico” (Kraus, 2002: 166) al revelar de forma explícita dos cuestiones: primero, que la representación pictórica es sólo eso, una representación, y segundo, que la pintura alberga siempre e

tion. They are amassed in a baseball stadium, at social protests, and along shopping boulevards. They are faceless, anonymous hordes of consumers standing in line for entertainment, justice, and fashionable goods.”.

212. Un pormenorizado repaso por la técnica del collage en el que se incluyen la mayoría de los artistas que lo practicaron ubicados en sus corrientes (fundamentalmente el Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, pero también las tendencias constructivistas, la relación de esta técnica con el Expresionismo alemán y su posterior desarrollo) puede encontrarse en Wescher, 1977. Se recomienda también la consulta de la Historia del Collage publicada por Eddie Wolfran en 1975. Por último, una interesante aproximación ilustrada se encuentra en Lamberti y Messina, 2008.

213. Otros analistas no comparten esta argumentación propuesta por Krauss. Por ejemplo, Rafael Doctor considera que: “El collage fotográfico y el fotograma son dos técnicas que desvirtúan el concepto tradicional de fotografía” (1994: 9), ya que con esta técnica se intenta, según él, conseguir imágenes a partir de otras imágenes. Aunque esta idea es igualmente posible a la hora de estudiar el collage, creo que no invalida la argumentación que propone Krauss.

inevitablemente enormes ausencias para poder ser realista o, en palabras de Krauss: “Con el collage, lo *real* entra en el campo de la representación como fragmento, y fragmenta la realidad de la representación.” (2002: 167).

Estas características hacen que el collage sea, según Krauss, el enemigo más evidente del ideal artístico imperante hasta el siglo XX, (ideal que quería convertir la obra de arte en una unidad “independiente, autorreferencial, autónoma y total” -2002: 167-), pues se introduce un “golpe” de realidad exterior en la obra que subraya cómo la representación pictórica no es más que un conjunto de fragmentos. En cierto sentido, esa misma idea estaría en la base de la imagen fotográfica: fragmentos del mundo, cuerpos troceados, encuadres que seccionan la realidad. Aunque Krauss no parece contemplar en su propuesta teórica que la fotografía es también, como se ha explicado en este estudio, una re-presentación de aquello que retrata, este análisis sirve, no obstante, para mostrar de qué manera Kahlo pone en práctica una técnica que desafía importantes postulados artísticos, pero, además, que fue practicada “no sólo como una forma de arte, sino también como un acto de responsabilidad ética” (Gioni, 2007: 12).²¹⁴ El uso de los fragmentos de los medios de masas que parecen aunar el collage con el reciclaje (Massimiliano Gioni habla de un “medio sucio” -2007: 11-), y la inserción caótica de pedazos de un “mundo vivo” (Hopman, 2007: 9) que ofrece esta técnica, no sólo sirvieron para cuestionar la práctica artística desarrollada hasta ese momento, sino que, además, fueron usadas como un arma de agitación política.

En *Mi vestido cuelga aquí*, Kahlo mezcla pintura y fotografía traspasando los límites de la especificidad adjudicada a cada una de esas disciplinas (la autonomía artística del canon moderno que aísla la experiencia estética)²¹⁵ y subrayando, también por medio de este acto, su

214. Traducción de la autora, en el original en inglés: “not only as an art form but also as an act of ethical responsibility”.

215. Una relectura a la luz de la técnica del collage de estos conceptos de “autonomía artística” y “verdad estética” postulados por el crítico estadounidense Clement Greenberg, puede consultarse en Fanés, 2007: 26-29. Felix Fanés se centra en el estudio de la obra de Joan Miró, pero ofrece también un análisis más amplio del collage como manifestación artística. Nos explica que Greenberg llegó a considerar los *papiers collés* cubistas como una forma correcta de emancipación de la pintura que parecía convertirse en “un nuevo tipo de escultura” (Greenberg, 1988:

critica al *establishment* estadounidense.²¹⁶ Además, como por otra parte es evidente, si algo pone en circulación la técnica del collage es la imposibilidad de crear obras cerradas, finalizadas, únicas, acabadas, plenas. Kahlo, usando para ello el material fotográfico, nos muestra una forma (otra más) de lo múltiple.

Esta no fue la única vez que Frida usó el collage como técnica útil para su producción artística. A la altura de 1953 (según aparece fechado en el Museo Frida Kahlo), la mexicana crea la composición intitulada *Collage con dos moscas* (Imagen 187). En el anverso de la cartulina se ve cómo Frida une dos escenas diferentes: en una aparece una mujer tocando el arpa, sobre esa, Frida pega varios fragmentos fotográficos y nos muestra a otra mujer sobre la que pinta unas cejas tan pobladas como las suyas y que parece soñar con su amado. También incluye flores y una golondrina. Y, para finalizar la composición, la artista añade dos enormes moscas de papel. En el reverso, Frida escribe una nota a Diego donde parece decirle (la escritura es prácticamente ilegible) que le manda este *cuadrito* a una tercera persona como regalo. La composición no muestra todas las características del collage descritas hasta el momento. Sin embargo, su análisis permite reconocer un dato importante que apuntó Gannit Ankori en referencia a algunas pinturas de Kahlo y que evidencia una segunda forma de utilizar la técnica del collage. La historiadora comprobó, mientras estudiaba el cuadro *Mi nana y yo* (1939) (Imagen 188), que Kahlo aplicaba en sus lienzos formas de composición muy similares a las de la artista alemana Hanna Höch. En concreto, Ankori se sorprende del parecido que encuentra entre algunos collages de Höch (que une fotografías de máscaras africanas con cuerpos caucásicos) y las pinturas con rasgos mestizos de Kahlo. Una de las tareas de Ankori para intentar reforzar sus argumentaciones fue comprobar si Kahlo podía haber conocido la obra de Höch para lo que revisó muchos de los libros de los que Frida se rodeó a lo largo de su vida y que se encontraban en su haber:

260-261 y Fanés, 2007: 28). En cambio, el collage dadá y surrealista que simplemente unía imágenes diferentes para crear efectos extraños, no podía considerarse arte, según Greenberg.

216. El estudio de Oriana Baddeley sobre *Mi vestido cuelga aquí* insinúa esta veta de análisis (Baddeley, 1991: 15-16).

“Numerosos collages de Höch estaban reproducidos en los libros que Kahlo tenía en su biblioteca. Aunque no hay una evidencia conclusiva de que Kahlo conociera las series etnográficas de Höch, su conocimiento del movimiento Dadá y su contacto personal con muchos artistas afiliados al Dadaísmo hacen de esto una posibilidad a tener muy en cuenta.” (2002: 70).²¹⁷

La constatación permite aventurar tres cuestiones importantes: primero, que Frida era conocedora de la técnica e implicaciones teóricas del collage; segundo, que, como mujer inmersa en el medio artístico de su época, atesoraba libros donde aparecían estas creaciones artísticas: por ejemplo, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, publicado en 1936 por Alfred H. Barr, director, por aquel entonces, del MoMA (Ankori, 2002: 76); y tercero, que también parece encontrar un campo de acción más personal en el uso del collage. Esta última idea trae a estas páginas, por una parte, las fotografías pintadas de Frida descritas con anterioridad y, por otra, una labor desarrollada por la mexicana que no ha sido mencionada hasta el momento: la construcción de un *scrapbook* o, en su caso más bien, de una *scrapbox*. Kahlo (al igual que Höch) se acostumbró a coleccionar y atesorar fotografías que compraba, recortaba de revistas o conseguía por otras vías. Muchas de esas imágenes, recolectadas por mero “*plaisir visuel*” (Muzzarelli, 2009: 244),²¹⁸ eran usadas para dibujar algunos de sus cuadros (recorremos, sin ir más lejos, el compendio de retratos que componen su pintura *El Moisés* de 1945 -Imagen 189-), pero otras acabaron formando parte de su mobiliario, ya que Frida usó fotografías (recortadas, pegadas, dibujadas) para forrar sus objetos personales.²¹⁹ Una mirada

217. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Several collage by Höch were reproduced in books that were in Kahlo’s library. Although there is no conclusive evidence that Kahlo was aware of Höch’s Ethnography Series, her knowledge of the Dada movement and personal acquaintance with many artists who were affiliated with Dadaism make this a distinct possibility.”.

218. En su libro *Femme Photographes. Émancipation et Performance (1850- 1940)*, Federica Muzzarelli dedica un apartado a la obra de Höch (2009: 221-245). El análisis, que aporta bastantes datos del trabajo de la artista alemana y sugerentes ideas, hace hincapié en cómo la recolección y uso de fotografías atienden de forma muy coherente a la unión entre arte y vida que practicó Höch. Creo que Kahlo es otro ejemplo de artista que subvierte tales fronteras. Sobre este particular volveré de forma más detallada en el último apartado de esta tesis.

219. Esto puede verse en numerosas fotografías de la habitación de la artista. Por ejemplo, en una tomada por Lola Álvarez Bravo en 1953 (Imagen 190). Kahlo está en su silla de ruedas junto a su cama forrada con muchos retratos fotográficos. Además, el libro *Frida Kahlo. Sus fotos* (Ortiz Monasterio, 2010) contiene múltiples ejemplos de fotografías recortadas por la artista o de las imágenes que ella y Diego recolectaron a lo largo de su vida.

atenta a todo su material fotográfico permite descubrir otras relaciones.

3.2.2. Repetición de patrones. Anatomía de un proyecto

A estas alturas de la investigación, cuando ya se han estudiado más de 150 fotografías en las que Kahlo aparece posando, ha llegado el momento de proponer una suerte de mosaico o taxonomía con algunos de esos retratos (Imagen 191).²²⁰ El ejercicio permite tomar conciencia de las similitudes estructurales entre todas estas imágenes: si colocamos juntas algunas de las fotografías en las que Kahlo posa, podemos apreciar que los rasgos más evidentes de esos retratos se repiten. Como recordará el lector, en el apartado *Ritualidad retratística. La repetición del gesto*, se abundaba en la relación existente entre el acto de un posado repetitivo y la dimensión identitaria que implica dicha acción. Es decir, Kahlo acomete con la repetición de su posado y gracias a sus retratos fotográficos (realizados en muchas ocasiones para su uso privado y personal), una reflexión sobre el sujeto de la imagen y la relación existente entre referente y representación. Pues bien, partiendo de esto, se desarrollan ahora otras ideas que, con el ánimo de complementar la argumentación sostenida entonces, se centrarán en examinar el proyecto fotográfico de Kahlo bajo la perspectiva de “lo múltiple”.

A pesar de las diferencias morfológicas, compositivas y enunciativas propias de cada imagen (no hay que olvidar que fueron capturadas por fotógrafos diferentes y a lo largo de muchos años), se observa cómo algunas de estas cualidades se convierten, a fuerza de aparecer en las fotografías, en verdaderos patrones. Generalmente, estas imágenes muestran poses frontales muy simétricas, una clara diferencia entre los dos planos principales de la imagen (primer plano, donde aparece la figura de Kahlo y, segundo, reservado a fondos monocromáticos), el rictus serio de la artista, una disposición corporal similar e, incluso, en muchas de

220. Para facilitar la visualización de las argumentaciones que se desarrollarán en este punto del análisis, se ha creado una imagen uniendo algunos de los retratos más conocidos de la artista. Se ha seguido el modelo de las composiciones fotográficas que ya en el siglo XIX nos enseñara André Adolphe Eugène Disdéri trabajadas, a su vez, con profusión por las vanguardias artísticas (Imágenes 192, 193, 194). Aunque las fotografías no se ordenan según la fecha de su captura, la sucesión no es aleatoria ya que se han aplicado criterios de relación compositiva entre las imágenes.

ellas, la evidencia de la artificialidad escénica (me refiero, por ejemplo, a las fotografías en las que vemos a la artista pintando).

El “desdoblamiento simbólico” (Molina, 2004: 200) que ofrecen los cuerpos cuando son fotografiados, la “duplicidad fundamental de toda pose” (Owens, 2004: 208), cobra un significado peculiar en la propuesta gráfica de Kahlo. Me explico: tal y como sostiene Gannit Ankori en su análisis de los autorretratos pintados de Frida, en raras ocasiones la mexicana documenta con sus cuadros cambios físicos.²²¹ Esto mismo sucede si nos fijamos en las fotografías posadas de Kahlo. Es evidente que en algunas de las series comentadas (sobre todo en aquellas que tienden a narrar una protohistoria –véanse las fotografías tomadas por Lola Álvarez Bravo o Fritz Henle, por poner dos ejemplos-) Kahlo congrega todos los elementos necesarios (actuación, puesta en escena, posado) para construir unos retratos de los que se pueden deducir cambios físicos o, incluso, tentativas de relato que apelan a la complicidad del espectador para apreciar los estados de ánimo de la artista.²²² Pero, en todas estas imágenes, Frida mantiene su característico gesto serio, la misma postura corporal, la misma disposición a cámara, en suma. Es fácil observar algunas modificaciones en su apariencia y estética personal fruto del paso de los años, aún así se deduce que esta no es la intención fundamental de la artista a la hora de aparecer ante cámara, sino que, más bien, se esfuerza por componer su autorretrato una y otra vez.

221. No obstante, Ankori identifica con acierto tres cuadros donde la artista subraya de forma evidente algunos rasgos físicos que nos permiten deducir sus estados de ánimo y su envejecimiento. Estos tres cuadros son: *Auto-retrato* (1941) (Imagen 195) donde Frida marca sus ojeras; *Autorretrato con Changuito* (1945) (Imagen 196) donde parece fatigada y su piel está arrugada; y *Autorretrato con pelo suelto* (1947) (Imagen 197), cuadro en el que se aprecia el paso de los años en su rostro. A esto se suman, según sostengo, aquellas pinturas en las que Kahlo dibuja lágrimas, por ejemplo, en *Hospital Henry Ford* (1932) (Imagen 198); *La Columna rota* (1944) (Imagen 199) o *Sin Esperanza* (1945) (Imagen 200), entre otros. Aún así, tal y como indica Ankori, todas estas representaciones mantienen la expresión seria, y en algunas ocasiones incluso apagada, que caracterizó a los retratos de Frida y sólo introducen estas puntuales modificaciones sobre el mismo rostro repetido (2002: 255-256).

222. Si acudimos, por poner un ejemplo, a la serie de 1944 tomada por Lola Álvarez Bravo (Imágenes 122-142), vemos cómo Frida se muestra pensativa en algunas de esas tomas y posa con la evidente intención de recrear tal estado (sujeta su cabeza, mira al cielo...). Quisiera recordar, además, que en muchas ocasiones el espectador explícito de esas imágenes es la propia artista que realiza las series haciendo del acto del posado uno de sus ejercicios creativos.

Pues bien, esta continua forma de posar da como resultado, según Ankori, la obsesiva multiplicidad de autorrepresentaciones con la que Kahlo quería retratar la multiplicidad identitaria tan propia de su trabajo creativo:

“Detrás de la ilusión de un simple Ser, expresada a través del rostro frío reflejado en el espejo, Kahlo era un ser extremadamente complejo y multifacético. El arte de Kahlo, como podemos ver, expresa su profundo sentido de multiplicidad y fragmentación, no sólo mediante sus numerosos autorretratos, a veces conflictivos, sus disfraces y roles. Ella también se imaginó como psíquica y físicamente rota, y como un ser doble o fracturado. Al pintar su cara prácticamente inmutable, ella estaba tratando de defenderse de la inexistencia y la falta de unidad intrínseca en tal multiplicidad. El rostro constante y singular sirve de ancla en un turbulento mar de cambios.” (2002: 250).²²³

El acto de (auto)retratarse continuamente (usado por Kahlo, según Ankori, como una suerte de ancla vital) lo que nos ofrece es, precisamente, un corpus de fotografías, además de cuadros, que conforman un prolijo inventario de caras icónicas sistemáticamente estilizadas. Esto favorece la idea de variedad de elementos dentro de un sistema, de multiplicidad de representaciones, pero también de un proyecto que alberga una continuidad en su desarrollo. La predisposición inherente a la disciplina fotográfica para ofrecer muchas imágenes, es aprovechada por Frida para crear un acervo en el que los retratos fotográficos son más abundantes que los pictóricos.

223. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Behind the illusion of a simple Self, expressed through the frozen, mirrored face, Kahlo was a multifaceted and extremely complex being (...) Kahlo’s art, as we have seen, conveys her profound sense of multiplicity and fragmentation not only did she portray herself in numerous, at times conflicting, guises, identities, and roles, but she also imaged herself as physically and psychically broken and as a doubled or fractured being. By painting her face as fundamentally unchanging, she was trying to defend herself against the nonexistence and lack of unity inherent in such multiplicity. The constant, singular face served as an anchor in a turbulent sea of change.”.

3.2.3. Anexo fotográfico



183. *Mi Vestido Cuelga Aquí*. Frida Kahlo (1938).



184. Fotografía del boceto de *Mi Vestido Cuelga Aquí*. Lucienne Bloch (1933).



185. Fotografía del boceto de *Mi Vestido Cuelga Aquí*. Lola Álvarez Bravo (1938).



186. *Live Collage Article*.
Lawrence Vail (1940-1941).



187. *Collage con dos moscas*.
Frida Kahlo (ca. 1953).



188. *Mi nana y yo*. Frida Kahlo (1939).



189. *El Moisés*. Frida Kahlo (1945).



190. Frida Kahlo al lado de su cama. Lola Álvarez Bravo (1953).



191. Composición con retratos de Frida Kahlo.



192. Carte mosaïque. Théâtre Danse. André Adolphe Eugène Disdéri (ca. 1886).



193. Damero surrealista. Man Ray (1934).



194. *El fenómeno del éxtasis*. Salvador Dalí (1933).



195. *Autorretrato*.
Frida Kahlo (1941).



196. *Autorretrato con Changuito*.
Frida Kahlo (1945).



197. *Autorretrato con pelo suelto*.
Frida Kahlo (1947).



198. *Hospital Henry Ford*. Frida Kahlo (1932).



199. *La Columna rota*. Frida Kahlo (1944).



200. *Sin Esperanza*. Frida Kahlo (1945).

3.3. La intertextualidad como herramienta compositiva

En su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, el lingüista francés Gérard Genette propone una reforma taxonómica para estudiar las relaciones paratextuales en el marco de una semiología de la literatura. La tarea pasa en su caso por la enunciación de cinco posibles relaciones transtextuales y un acercamiento etimológico a cada uno de estos términos. Genette estudiará en esta obra la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y, en último lugar, la hipertextualidad (relación que ocupará la mayor parte de su libro). Apunta, también, las complicaciones que implica la definición de estas propuestas teóricas y reconoce que para entender estos términos es necesario el “saneamiento de la situación verbal” (Genette, 1989: 37).²²⁴

Tal y como aclara el propio Genette, algunos de estos conceptos ya habían sido trabajados por otros autores con anterioridad y, por tanto, fueron acuñados antes de la publicación de su libro. Además, existen otras definiciones que intentan aclarar las relaciones existentes entre textos, principalmente, literarios. Por ejemplo, centrándonos en la relación de la que se ocuparán, fundamentalmente, los párrafos siguientes, es decir, la intertextualidad, el término fue originariamente enunciado en 1969 por Julia Kristeva:

“Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y la transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala

224. Genette llega a escribir que: “Decididamente no hay manera de arreglar este asunto de terminología. Algunos dirán: *la solución está en hablar como todo el mundo*. Desafortunado consejo. Sería aún peor, pues el uso está empedrado de palabras tan familiares, tan falsamente transparentes que se las emplea a menudo para teorizar a lo largo de volúmenes o coloquios sin ni siquiera preguntarse de qué se habla” (1989: 14). Estos términos pueden ser considerados como una banalidad, ya que según explica Marc Angenot, refiriéndose, precisamente, a las dificultades de su definición: “Todo *texto* coexistiendo de una forma o de otra con otros textos se inscribe por tanto en un *intertexto*” (1983: 122). Traducción de la autora, en el original en francés: “Tout *texte*, coexistant d’une façon ou d’une autre avec d’autres textes s’inscrit dès lors dans un *intertexte*”.

la de intertextualidad y la lengua poética se lee, al menos, como doble.” (1978 : 85).²²⁵

El “contagiosos neologismo” creado por Kristeva (Hebel, 1989: 1) será utilizado con acepciones diferentes por diversos autores. Michael Riffaterre da un uso mucho más amplio al término y considera que “el intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido” (en Genette, 1989: 11). Partiendo de todos estos acercamientos, Genette propone la siguiente definición que él mismo califica de restrictiva: la intertextualidad es la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (1989: 10). Tres son las relaciones intertextuales más frecuentes: la cita, el plagio y la alusión. Esta última relación será, a su vez, especialmente considerada en este trabajo y Genette la define como: “enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.” (1989: 10).²²⁶

Aunque, como habrá notado el lector, Genette se refiere en todo momento a textos literarios, el lingüista también abre la puerta, con precaución, al uso de su propuesta teórica en otros campos. En un momento de su estudio, Genette reconoce cómo las prácticas de derivación que él describe y analiza no son de uso exclusivo en la literatura (1989: 486), aunque en ningún caso se refiere en su libro a las imágenes fotográficas. No obstante, es posible utilizar el entramado teórico de Genette a este respecto para comprender una obra (la de Kahlo) que “teje” relaciones evidentes entre sus textos gráficos. Es decir, el marco teórico creado por Genette ofrece la posibilidad de desvelar las relaciones existentes entre algunas de las fotografías de Kahlo y, también, algunos de sus cuadros. Estas relaciones llegan a ser una cualidad nuclear del trabajo artístico de Frida en la medida en que, por un lado, inciden en el

225. Traducción de la autora, en el original en francés : “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double”.

226. Para mayor información sobre la genealogía del término “intertextualidad” y su uso se recomienda la consulta de Angenot, 1983 y las introducciones de Olivier, 1984 y Hebel, 1989.

ya mencionado estatus narrativo de su obra y, por otro, redimensionan la significación de las fotografías pues nos obligan a no leerlas individualmente.

El uso de la noción de intertextualidad para el estudio de las relaciones que se establecen entre diversos discursos gráficos o la dependencia entre obras pictóricas, no es ninguna novedad. De hecho, ya contamos con varios textos de referencia sobre el particular. *La invención del cuadro*, de Victor I. Stoichita, es uno de ellos. El historiador rumano señala en numerosas ocasiones cómo las relaciones intertextuales, manifestadas de diferente manera, pueden identificarse en muchas pinturas, sobre todo, a partir del siglo XVII, que es cuando se produce la eclosión de la intertextualidad pictórica (2011: 267). Stoichita explica que en ese siglo el pintor cobra plena conciencia del papel de la imagen como discurso retóricamente organizado (2011: 32 y siguientes) y, además, la imagen parece conseguir entonces conciencia de sí misma (2011: 161). Los encastrados de cuadros que se observan en los gabinetes o las frecuentes puestas en abismo funcionarían, según Stoichita, como claros ejemplos de relaciones intertextuales.²²⁷

Por otra parte, en su análisis de *Los Embajadores*, Omar Calabrese describe las múltiples posibilidades de enunciación que ofrece el recurso a la intertextualidad en el curioso cuadro pintado en 1533 por Hans Holbein. Además, el semiólogo italiano define la intertextualidad (basándose también en las enseñanzas de Genette) como “un conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto, que conciernen a algunas historias condensadas, ya producidas en una cultura por parte de algún autor (o mejor aún, de algún texto) precedente” (1988: 4). Calabrese pone el acento no sólo en la trama o retícula de relaciones entre textos que describe la intertextualidad, sino también en las relaciones intersistémicas (1988: 6). Es decir, aquellos préstamos o parentescos que se dan entre textos producidos por diferentes disciplinas, en diferentes campos del conocimiento o de la expresión. Pero advierte, como ya lo hacía Genette, de las precauciones que deben tomarse

227. El propio Stoichita recoge numerosos ejemplos de este tipo de cuadros (2011: 148, 150, 154 y 156).

a la hora de transponer las teorías textuales modernas de la actividad verbal a la pictórica.²²⁸

Aunque esta noción de la intertextualidad ha sido a menudo utilizada para revisar obras anteriores a su conceptualización, no hay que olvidar que está fuertemente atravesada por el espíritu de la época en la que surge. Esto se aprecia, fundamentalmente, en tres cuestiones. En primer lugar, supone un cierto cuestionamiento de las fuentes autoriales, ya que (y aquí se apunta el segundo rasgo subrayado por la intertextualidad) se abandona la idea de “autor único” como creador absoluto de una obra para dar paso a las relaciones en red que se establecen entre los textos, entre obras, que funcionan, de alguna manera, como estructuras protagonistas. Y, por último, se subraya la porosidad inevitable que existe entre los regímenes de significación (Genette, 1989: 496) o, más bien, en las manifestaciones textuales (entendiendo, también, las expresiones gráficas como textos).

Es decir, la intertextualidad está, de alguna manera, influida por las teorías contemporáneas a su enunciación que problematizan las nociones asumidas de sujeto, autor u obra (Barthes, 1987: 65-71 y Foucault, 1999: 329-360).²²⁹ Pero, además, y esa es la parte más interesante para el caso que nos ocupa, permite reflexionar sobre la ruptura de una lógica lineal en el análisis textual. Cuando Genette habla en su libro de la “lectura relacional”, incluso de la “lectura *palimpsestosa*” (1989: 495),²³⁰ cuando enuncia, en último lugar, la “utopía borgiana” (1989: 497)²³¹ recoge, hasta cierto punto, la posibilidad de entender propuestas textuales (gráficas) como las de Kahlo en el marco de unas relaciones que superan la mera

228. Para mayor información sobre las relaciones de intertextualidad presentes en las pinturas se recomienda la lectura de Steiner, 1985 y Bryson, 1987.

229. También tendrían cabida conceptos como el de “cultura mosaico” acuñada por Abraham Moles para describir cómo se produce el conocimiento humano en una cultura medida por la comunicación de masas: “Los fragmentos de nuestro conocimiento son briznas sin orden, unidas al azar por simples relaciones de proximidad, de época, de adquisición, de asonancia, de asociación de ideas; sin estructura definida, por tanto, pero con una cohesión que puede, al igual que la cohesión lógica (...), garantizar cierta densidad de la pantalla de nuestros conocimientos, una compacidad de esta tan grande como la del entramado que nos proponía la educación humanista.” (1975: 206).

230. El término es de Philippe Lejeune, según nos recuerda el propio Genette.

231. “una Literatura en transfusión perpetua –perfusión transtextual- constantemente presente en sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito.” (1989: 497).

concepción única e independiente para cada una de las fotografías (de los textos). Nos permite inscribir estas imágenes, podría decirse, en otro contexto epistemológico que pone el énfasis en las relaciones de mutua dependencia entre ellas. Por tanto, se pueden apreciar los diálogos que entablan dichas imágenes y enriquecer su análisis autónomo, pero, además, se otorga consistencia a un trabajo fotográfico que ya no queda reducido a unos cuantos disparos inconexos, sino que se revela como un corpus (una parte de una propuesta artística más amplia) que debe ser entendido en su conjunto. Es decir, permite analizar y comprender las imágenes creadas por Frida desde una perspectiva diferente y, sobre todo, abordar el trabajo de la artista a la vista de las relaciones que ella también propuso.

Antes de pasar al análisis de estas imágenes, realizadas en su mayoría junto a dos fotógrafos muy cercanos a Kahlo (como son Manuel Álvarez Bravo y Nickolas Muray), es importante señalar que Genette contempla la posibilidad de comunicación entre las relaciones intertextuales: “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas.” (1989: 17). Así, y aunque la preeminencia de la intertextualidad es evidente en estas imágenes, la hipertextualidad parecería hacerse también un hueco. Genette define la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.” (1989: 14). Las relaciones que describe la hipertextualidad parecen similares a las que se apuntan en la intertextualidad. Pero, la intertextualidad nos permite referir la relación de elementos de un texto en otro sin considerar la existencia de un corpus cerrado y autónomo que se vería reflejado en otro. Por el contrario, la hipertextualidad se refiere a textos cerrados, obras con principio y fin reflejadas en otras por diversos procesos. Algo que, precisamente, no siempre se subraya en las relaciones intertextuales y que tampoco se apreciará en la propuesta fotográfica de Kahlo. El conjunto de fotografías en las que ella aparece, sometidas a las características que impone el medio, es mucho más voluble de lo que pueden llegar a serlo cualquiera de los relatos literarios con los que Genette ilustra sus relaciones.

Por último, y como se ha visto a lo largo de estas páginas, las relaciones de algunos de los cuadros y fotografías de Frida con otras propuestas artísticas contemporáneas o anteriores a ella son numerosas: tanto los muralistas mexicanos como algunos artistas que trabajaban en los alrededores de las vanguardias compartieron intereses temáticos y recursos compositivos con Kahlo. Pero no serán las relaciones con el trabajo de otros artistas las que protagonicen este apartado, sino los nexos que Frida establece entre sus propias manifestaciones artísticas o, para decirlo ya claramente, la presencia en sus fotografías y lienzos de algunos elementos que remiten a otras imágenes fotográficas donde aparece Frida Kahlo. Es decir, el desvelamiento de un cierto orden iconográfico (Stoichita, 2011: 202),²³² de una autotematicidad, presente en sus imágenes y articulada por algunas de las fotografías intervenidas por la artista mediante su posado. Veamos ahora cómo se concretan estas relaciones intertextuales.

3.3.1. Recreaciones gráficas: la relación entre los cuadros y las fotografías de Kahlo

Una de las relaciones más fructíferas en lo que al trabajo de Frida respecta, es el uso de material fotográfico para la construcción de algunos de sus lienzos. La mezcla de ambas prácticas, incluso el cuestionamiento a la especificidad de cada una de estas disciplinas, es uno de los rasgos más característicos de la obra de la artista: sus collages o las fotografías pintadas son un ejemplo de ello, como ya se apuntó. Diversos autores han estudiado también los cuadros en los que la mexicana tomó alguna fotografía para inspirar sus lienzos. Es decir, más allá de la influencia que tiene en la pintura de Kahlo el conocimiento de la práctica fotográfica y las cualidades de estas imágenes (sus retratos pictóricos con fondos lisos, las poses frontales, el verismo casi fotográfico que imprime a sus lienzos o sus pinceladas precisas que recuerdan al retoque fotográfico), se conocen por lo menos doce cuadros donde Frida copia algunas de las fotografías que poseía. La inclusión de este material fotográfico reinterpretado con las

232. Con orden iconográfico Stoichita se refiere a: “dos o más cuadros, originalmente independientes, pero de los que se subraya, de una manera o de otra, su encadenamiento” (2011: 202). Ese encadenamiento será analizado, fundamentalmente, en algunas de las fotografías donde Frida posa.

destrezas pictóricas de la artista (sin perder su evidente origen fotográfico, como se verá) y, además, inserto en un contexto representacional totalmente distinto, traza conexiones entre sus representaciones fotográficas y pictóricas. Y nos habla, en última instancia, de una artista con una concepción global de sus expresiones gráficas.

Aunque las relaciones intertextuales de los cuadros de Frida con las fotografías en las que ella no posaba quedan fuera de los límites de esta investigación, merece la pena detenerse, si quiera superficialmente, en dichas pinturas para empezar a entender el uso que Frida daba a las fotografías que atesoraba. Así, comenzando por este primer grupo de lienzos, destaca un óleo sin terminar de 1927: *Pancho Villa y Adelita* (Imagen 201). Gannit Ankori ya señaló que la escena de los zapatistas en la esquina superior izquierda del cuadro guarda un evidente parecido con una fotografía de Agustín Casasola, fotógrafo documental mexicano del que Kahlo tenía varios libros dedicados a su obra en su biblioteca (2002: 106). Observamos, además, un pequeño retrato de Pancho Villa en el centro del cuadro que se asemeja a los retratos de líderes políticos que la artista conservaba.²³³ Este cuadro, donde Kahlo utiliza como fuente documental retratos fotográficos, no es en absoluto una excepción. La obra titulada *El Moisés*, y realizada en 1945 (Imagen 189), es otra prueba de ello. En el lienzo vemos a un grupo de líderes políticos y dioses mesoamericanos y orientales. Para su realización, Frida se sirvió de algunas de las fotografías que coleccionaba y que pueden verse en su habitación como, por ejemplo, imágenes de Mao, Marx, Engels, Lenin o Stalin.

Pocos años antes, en 1940, Frida pergeña una onírica pintura titulada *Sueño o La cama* (Imagen 202). En ella vemos a la artista durmiendo en una cama que se suspende en el cielo. Está cubierta por unas plantas que parecen echar raíces en ella. Sobre la cama aparece un enorme Judas de cartón como los que ella solía coleccionar. El esqueleto también duerme y apoya su calavera sobre unas almohadas mientras sujeta un ramo de flores. Aparece enreda-

233. La obra ha sido relacionada en varias ocasiones con el cuadro perdido *Si Adelita...* o *Los Cachuchas* de 1926 (Ankori, 2002: 106 y Mayayo, 2008: 59 y siguientes). En esta pintura, Kahlo mostró sus vínculos con el grupo de la vanguardia mexicana llamado los estridentistas. Además de los análisis de Ankori y Mayayo, para saber más acerca de estas dos pinturas se recomienda la lectura de Oles, 2008: 66-71.

do en cartuchos de dinamita pues, en verdad, es una figura votiva como las que se utilizaban los Viernes Santo de México (Pringnitz-Poda, 2010b: 146). Pues bien, el esqueleto dibujado por Kahlo es una copia prácticamente exacta de una fotografía atribuida a la artista (Imagen 203). La imagen nos muestra la misma figura rodeada de los cartuchos de dinamita, con un ramo de flores y con la cabeza apoyada en una piedra que está cubierta con una tela y simula ser una almohada. La escena parece que se tomó en el patio de La Casa Azul.

Además de estos cuadros con personajes históricos o simbólicos, Kahlo realizó otros sobre sus orígenes copiando minuciosamente algunas fotografías decimonónicas que conocía a través de los álbumes familiares. Inspirándose en los retratos de sus padres y abuelos, compone dos cuadros muy parecidos en los que los personajes no se integran en el lienzo, de tal manera que todos ellos aparecen recortados como si fueran fotografías encastradas. El primero de estos cuadros fue realizado en 1936 y lleva por título *Mis abuelos, mis padres y yo* (Imagen 204). En él se reconocen cinco fotografías de las que se conservan cuatro: los retratos de cada uno de sus abuelos y la fotografía de bodas de sus padres, realizada el 21 de febrero de 1898 (Imágenes 205-208). También es muy posible que Kahlo se inspirase para su autorretrato en algunas de las fotografías que su padre le tomó cuando era pequeña, aunque no se ha encontrado ninguna donde aparezca igual que en esta pintura.

Siguiendo las mismas características compositivas y con intenciones plásticas similares, pinta entre 1950 y 1954 (dejándolo sin terminar) otro retrato de su familia (Imagen 209). En el caso de sus abuelos paternos, las fotografías que usa parecen ser las mismas que en el cuadro anterior, no así para sus abuelos maternos y sus padres, pues en esta ocasión escoge otras fotografías. Estos mismos retratos de sus padres fueron usados en la pintura *Lo que el agua me ha dado* (1938) (Imagen 210). Se incluyen también en el cuadro inconcluso de sus parientes retratos de otros familiares muy posiblemente tomados de las fotografías que coleccionaba. En su famoso cuadro *Las dos Fridas* (1945), una de las Fridas sostiene en su mano un medallón donde aparece un retrato de Diego Rivera cuando era niño (Imagen 211). Tal y

como explica Margaret Hooks en su estudio (2006: 12), ese retrato parece provenir de una foto de Rivera.

Retrato de Wilhelm Kahlo (Retrato de mi padre), de 1952 (Imagen 212), es, posiblemente, el ejemplo más claro de una copia fotográfica en los cuadros de la artista. Gracias a que Guillermo Kahlo posaba con cierta asiduidad delante de su propia cámara, contamos en la actualidad con una gran cantidad de autorretratos del fotógrafo en diferentes momentos de su vida.²³⁴ Cuando Frida pintó este cuadro, homenaje a su padre, escogió un autorretrato que Guillermo se hizo cerca de 1905 (Imagen 213) y le cambió algunos rasgos. Además, situó en segundo plano una cámara fotográfica (instrumento de trabajo de su padre y objeto con un valor metonímico en la pintura). Se observa una dominante marrón en el lienzo, color poco usado en sus cuadros, que recuerda al tono sepia de la fotografía que utilizó para esta pintura (Hooks, 2006: 13). El fondo está compuesto por esferas con una forma similar al objetivo de la cámara fotográfica y pequeñas pinceladas diseminadas que también hacen pensar al espectador en los minuciosos trazos del retoque fotográfico.²³⁵ Por último, el cuadro incluye la siguiente leyenda: “Pinté a mi padre Wilhelm Kahlo de origen húngaro alemán artista fotógrafo de profesión, de carácter generoso inteligente y fino valiente porque padeció durante sesenta años epilepsia, pero jamás dejó de trabajar y luchó contra Hitler, con adoración. Su hija Frida Kahlo”. Otros cuadros hechos por la artista, nacidos generalmente de encargos, reproducen también algunas fotografías. Es el caso del *Retrato de Alberto Misrachi* (1937) en el que Kahlo, según explica James Oles (2010: 253) usa una fotografía del galerista (Imágenes 214 y 215).

Pero, como se ha señalado anteriormente, existen otros cuadros en los que la artista utiliza retratos fotográficos donde aparece ella posando como base de la composición, lo que

234. Algunas de esas imágenes pueden consultarse en Franger y Huhle, 2010: 73-125. También pueden verse muchos de los autorretratos que se hizo Guillermo en Ortiz Monasterio y Herrerías, 2013: 298.

235. Hooks identifica estas esferas y trazos con óvulos y espermatozoides y habla también de la relación entre los ojos del padre de Frida y las citadas esferas que componen el fondo del cuadro (2006: 13). No comparto ninguna de estas interpretaciones.

da lugar a una serie de relaciones intertextuales más pertinentes para este análisis. Cuando el 21 de agosto de 1929 contrae matrimonio con Rivera, el fotógrafo mexicano Víctor Reyes toma dos fotografías de la pareja. En la primera, publicada en el periódico *La Prensa*, el 23 de agosto de 1929, Frida, con un cigarro en la mano, aparece de pie cogida del brazo de Diego (Imagen 216). En la segunda, posa sentada en una silla y Diego se sitúa a su lado (Imagen 217). Ambas imágenes fueron reinterpretadas por la artista tiempo después. En el caso de la primera fotografía, Ankori señala lo siguiente:

“[Esta imagen] deliberadamente emula las conocidas fotografías de parejas indígenas mexicanas. Para conmemorar oficialmente su unión, Kahlo y Rivera (sombrero en mano) hacen un claro gesto político identificándose con la cultura nativa mexicana.” (2002: 141).²³⁶

Tal y como sostiene Ankori, no es difícil intuir en estos retratos la influencia de algunas fotografías típicas entre las parejas nativas de México. Los retratos capturados por Romualdo García, Abel Briquet, Charles B. Waite, José María Lupercio, Ismael Guerrero Bravo o, años después, por Nacho López, entre otros fotógrafos, se parecen a esta fotografía de la artista.²³⁷ Pero es posible estudiar otra relación. Dos años después de la toma de estas imágenes, en 1931, Frida pinta el cuadro *Frida Kahlo y Diego Rivera* (Imagen 218). En el lienzo podemos ver de nuevo a la pareja, esta vez, cogidos de la mano. Rivera agarra una paleta y unos pinceles, Kahlo sujeta su *rebozo*. Sobre ellos, vemos un pájaro sosteniendo la siguiente leyenda: “Aquí nos veis, a mí Frida Kahlo junto con mi amado esposo Diego Rivera. Pinté estos retratos en la bella ciudad de San Francisco California para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y fue en el mes de abril del año 1931”.

236. Traducción de la autora, en el original en inglés: “One image deliberately emulates well-know photographs of indigenous Mexican couples. By officially commemorating their union in this way, Kahlo and Rivera (sombrero in hand) were clearly making a political statement of identification with native Mexican culture.”.

237. Para mayor información sobre el trabajo de estos y otros fotógrafos mexicanos y una reflexión sobre la construcción de una cierta mitología nacional a través de este tipo de imágenes se recomienda la lectura de Debroise, 2005: 23-25, Ramírez Salgado, 2009: 79 y la consulta de algunas de las imágenes incluidas en Ortiz Monasterio y Herrerías, 2013.

El cuadro, analizado en numerosas ocasiones, ha sido relacionado con el celeberrimo lienzo de Jan Van Eyck *El matrimonio Arnolfini* (1434) (Ankori, 2002: 142),²³⁸ pero también con la fotografía recién mencionada de Reyes. Esta relación fue intuita no sólo por Ankori (2002: 141-142), sino también por Andrea Kettenmann (2008: 22) y Jorge Alberto Manrique (2008: 102-107). Por su parte, Florian Steininger se refiere a ella, directamente, como “la pintura de su matrimonio con Rivera” (2010: 49).²³⁹ Todos estos autores coinciden en que las modificaciones que Kahlo introduce en el cuadro son evidentes (el color de la pintura, los trajes de los protagonistas, la posición de ellos en el lienzo), pero también señalan la relación entre ambas representaciones. El encuadre de cuerpo entero, la rigidez de ambos, la mirada fija, el diminuto tamaño de Frida al lado de su esposo, la compostura corporal o la simetría de ambas figuras (como los elementos morfológicos y compositivos más evidentes de la fotografía), nos hablan de la inserción en el lienzo de la escena anteriormente fotografiada, de la dependencia existente entre ambas representaciones, podría decirse.

No podemos hablar en este caso de una intertextualidad sintagmática (Stoichita, 2011: 138), es decir, de un encastre de la fotografía en el cuadro que indica una contigüidad casi física entre ambas representaciones. No existe en este cuadro una inclusión evidente de la representación fotográfica, como veíamos, por el contrario, en lienzos como *Pancho Villa y Adelita*. Pero *Frida Kahlo y Diego Rivera* sí remite por homologación a la representación fotográfica y permite que aquel espectador que conozca ambas representaciones (la fotográfica y la pictórica), intuya el vínculo existente. Mediante estas alusiones, subrayando sutilmente el parentesco entre ambas escenas, Frida hace copartícipes a los destinatarios de ambas imágenes del juego de su doble representación. Llegados a este punto conviene recordar, además, que el retrato de boda de los Kahlo-Rivera fue publicado, como ya se ha señalado, en un periódico de la época y que la artista conocía, por tanto, la difusión de su fotografía antes de la realización del cuadro.

238. Como se explicará más adelante, otro retrato de Frida tomado por Manuel Álvarez Bravo también se ha relacionado con *El matrimonio Arnolfini*.

239. Traducción de la autora, en el original en inglés: “the picture of her marriage to Diego”.

Algo parecido ocurre con la segunda fotografía tomada por Víctor Reyes ese mismo día. Como señalaba al comienzo de este apartado, la imagen muestra ahora al matrimonio en otra posición: Diego, de pie, apoya suavemente su brazo sobre el hombro de Frida que aparece sentada en una silla. Pues bien, apenas un año después, en 1930, Frida y Diego posan de forma muy parecida para el fotógrafo estadounidense Peter Juley (Imagen 219). La sesión se llevó a cabo en la ciudad de San Francisco y está compuesta por, al menos, cuatro fotografías: en dos de ellas la pareja posa sola, en la tercera lo hace junto a los pintores Lucile y Arnold Blanch y, por último, existe un retrato de Kahlo apoyada en una ventana. En la imagen de la pareja seleccionada, que fue publicada en la edición estadounidense de la revista *Vanity Fair* en septiembre de 1931 bajo el título *Señor and Señora Diego Rivera*, vemos de nuevo a Frida sentada mientras Diego apoya su mano en el hombro de la artista. Pero no será esta la única vez que Kahlo recree la citada imagen. Nueve años después, en 1938, lleva a cabo un juego fotográfico muy parecido con Muray (Imagen 220). En esta ocasión será él quien, sentado en una silla del Hotel Barbizón Plaza de Nueva York y sujetando un curioso sombrero de copa y un revolver, mire fijamente a la cámara mientras Kahlo apoya suavemente su mano en el hombro del fotógrafo. La sesión se completa con otro retrato de la artista y Muray y dos fotografías con Frida como única protagonista.

En 1941, Kahlo vuelve a posar junto a Diego Rivera rememorando el mismo retrato de boda, esta vez para la cámara del propio Nickolas Muray (Imagen 221). La imagen forma parte de una concurrida sesión fotográfica que tuvo lugar en las dos casas de las que disponía el matrimonio en la Ciudad de México: La Casa de San Ángel (escenario de este retrato) y La Casa Azul en Coyoacán (donde se hicieron otros retratos). En total se conocen quince fotografías realizadas ese día. En todas ellas aparece Frida. A veces la vemos posando sola, otras con su esposo, pero también con Nickolas Muray, Emmy Lou Packard o Arija Muray (hija del fotógrafo fallecida poco tiempo después), entre otros amigos. En la escena seleccionada, Kahlo apoya su brazo sobre el hombro de Rivera. Asistimos al mismo juego citacional de representaciones que lleva repitiendo desde el retrato de su boda: ella (con un *rebozo*, como

en la fotografía de Reyes, y una rígida postura corporal) posa de pie; él (vestido con un traje que recuerda vivamente al de su boda y un sombrero en la mano) aparece ahora sentado. Es decir, Frida y Diego invierten sus papeles en esta fotografía como ya lo había hecho la artista junto a Muray y además invita, de esta manera, a recordar su retrato de boda.

Existe otra toma de esta misma fotografía con una ligera variación de ángulo. Es posible que esta fotografía no la capturara Muray, pues da la impresión de que Frida y Diego posan para el retrato anteriormente descrito mientras alguien más en la habitación dispara otra cámara. Aún así, todas las imágenes han sido atribuidas a Muray (Grimberg, 2005: 116). En otro momento de la sesión, la artista se sienta en la silla y es su esposo quien aparece ahora de pie (Imagen 222) (otro retrato muy parecido a este con una ligerísima variación de ángulo parece hablarnos, de nuevo, de la presencia de alguien más en la sala tomando fotografías).²⁴⁰ La relajación del cuerpo de ambos evidencia que estamos ante un retrato menos compuesto donde, a pesar de reproducir la misma postura que adoptó la pareja en su retrato de boda, no se ve tan claramente la relación con la fotografía tomada en 1929.

Una de las fotografías más interesantes encontradas en la apertura del baño de La Casa Azul en 2002, fue utilizada por Frida para realizar su cuadro *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946) (Imagen 223). Con un carácter dual, rasgo propio de algunas de sus pinturas más conocidas (día y noche, mujer de frente y de espaldas, tumbada y sentada, vestida y desnuda), el cuadro es un autorretrato doble donde la artista se pinta de dos maneras muy diferentes. A la derecha del lienzo, aparece llorando sentada en una camilla de hospital con su tradicional vestimenta y peinado. Sujeta con una mano uno de sus corsés ortopédicos y con la otra un cartel que dice “árbol de la esperanza mantente firme”. Lleva puesto otro corsé que asoma junto a su pecho. A su lado yace en la camilla, de espaldas al espectador, otra mujer con el pelo suelto y unos cortes sangrantes en la espalda. Podríamos pensar que esa mujer

240. Puede verse esta imagen en Wolf, 2010: 30. Sin tener ninguna constancia de este dato, es posible que la propia Emmy Lou Packard tomara estas fotografías (quizás con otra cámara de Muray), pues ya fotografió a la pareja en su casa de Coyoacán (además de posar junto a Frida en numerosas ocasiones) y, como se ha dicho, estaba en ese momento con ellos. No obstante, todas las imágenes han sido atribuidas a Muray.

no es Frida Kahlo pues, al fin y al cabo, no observamos su rostro.²⁴¹ Pero el descubrimiento de la fotografía anteriormente citada disipó cualquier duda a este respecto (Imagen 224). Antes de terminar este cuadro, Frida se había sometido en Nueva York a una de sus numerosas operaciones²⁴² y, en esa ocasión, fue visitada por el fotógrafo Nickolas Muray. Ambos llevaron a cabo entonces unas sesiones fotográficas distintas a las que solían realizar. De aquellas sesiones se conocen, al menos, tres retratos de la artista bastante íntimos (Imágenes 224-226) que se suman a otras cuatro imágenes más testimoniales. En las cuatro últimas fotografías señaladas, Kahlo posa con una bata y un gorro en la cama del hospital. Mirando coqueta a la cámara, con las uñas de las manos perfectamente arregladas, se abraza en dos de los retratos a su hermana Cristina y a una amiga, la artista suiza Sonja Sekula (Imagen 227).

Las otras tres imágenes rompen, como no lo había hecho hasta el momento ningún otro retrato de Frida, con las representaciones fotográficas que conocíamos de la artista. Una de ellas nos muestra a Kahlo tumbada en la cama del hospital enseñando la espalda desnuda a la cámara: está tapada con una sábana y lleva el pelo suelto. En segundo plano se observa una mesa con flores y objetos personales. La espalda descubierta o la cadera que se funde con el blanco de unas sábanas que contrastan con lo oscuro de su pelo, ocupan el centro visual de la representación. Esta es la imagen escogida por la artista para realizar su lienzo *Árbol de la esperanza mantente firme*, retrato de su espalda al que luego añadió los cortes sangrantes. Continuando con la sesión fotográfica, Frida mira al objetivo en otro de los retratos, manteniendo su espalda descubierta y cubriendo sus hombros con un *rebozo*. Por último, otra fotografía la muestra sentada en la cama, el pelo tapa su cara. Las ondas de la melena caen sobre el *rebozo* que cubre su busto. La sábana, que tapa sus piernas, cierra una composición en la que se observa una gradación de tonos: del negro de su melena, al blanco

241. Para un mayor conocimiento de la pintura y su simbología se recomienda la consulta de Herrera, 2007: 329, 449-451 y 517; Ankori, 2002: 116-117 y Prignitz-Poda, 2010b: 230-233.

242. Frida cuenta la decisión de marcharse a esta ciudad para ver al doctor Philip Wilson en una carta dirigida a sus amigos Ella y Bertram Wolfe donde adjunta su historial médico (Tibol, 1999: 224-226). Además, explica su complicado postoperatorio en otra carta enviada a su amigo Alejandro Gómez Arias en junio de 1946 (Tibol, 1999: 230). Por último, el 11 de octubre de 1946 escribe al ingeniero Eduardo Morillo Safa para comentarle que ya está terminando su cuadro y describe el lienzo *Árbol de la esperanza mantente firme* (Tibol, 1999: 233-235).

de las sábanas, pasando por el gris de su *rebozo*.

Existe otra fotografía donde se observa un tipo de relación intertextual no explicada hasta el momento: la reescenificación fotográfica de alguno de sus cuadros. La pintura en cuestión se titula *Mi vestido cuelga aquí*. Fue pintada, como se explicó, entre 1933 y 1938 y se ha interpretado como la crítica de Frida al sistema capitalista estadounidense. Tal y como indica de manera muy precisa el título de la obra, Kahlo coloca, en el centro de una composición plagada de alusiones a Estados Unidos, un vestido de tehuana como los que solía llevar. Tiempo después, la mexicana retoma esta representación en una fotografía donde también aparece un vestido colgado. La imagen fue capturada por el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo²⁴³ y es parte de una serie compuesta por once retratos en blanco y negro realizada, según parece, en el estudio del fotógrafo (Hooks, 2006: 13).

Cuatro de estos retratos, en los que Frida posa junto a una esfera espejeante, serán analizados en el siguiente apartado. En otros tres, aparece sentada leyendo una carta y fumando o mirando a la cámara. Otros tres nos muestran a la artista en una azotea, junto a una pequeña puerta. Y, por último, el retrato al que me refiero en esta ocasión es una fotografía capturada igualmente en la azotea de la estancia (Imagen 228). La imagen, con un ligero contrapicado, aparece atravesada por múltiples elementos como las cuerdas de colgar la ropa o una parte del muro de la casa. En segundo plano, podemos ver las copas de unos árboles. Sin marcas temporales o espaciales especialmente significativas, lo que más llama la atención es, precisamente, el vestido que cuelga y parece agitarse con el viento. Frida (vestida con una de sus características faldas largas, un *huipil*, *rebozo* y trenzado) no repara, en principio, en la presencia de la prenda: dirige la mirada fuera de campo y el vestido queda, ante la falta de atención de la artista, como un elemento extraño que salta a la vista del espectador. Más bien

243. La bibliografía sobre el trabajo de Álvarez Bravo (del que ya hemos analizado algunas fotografías anteriormente) es muy abundante. Posiblemente estemos ante el fotógrafo más conocido de México. Para saber más sobre su obra se recomienda la consulta del catálogo publicado en 2001 bajo el título *Manuel Álvarez Bravo. Cien años, cien días*; el libro *Manuel Álvarez Bravo. Photopoetry* de 2008, el número 19 de la Revista *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas* dedicado al fotógrafo (VV.AA., 2003) y, por último, el primer número de la revista *Luna Córnea* donde se examina su obra y la de sus contemporáneos (VV.AA., 1992).

parece la presencia de un cuerpo (vacío) en la escena.

La fecha de esta sesión fotográfica no se ha determinado con exactitud: en el archivo de Manuel Álvarez Bravo creen que tuvo lugar entre 1930 y 1940. Por su parte, en el catálogo de la exposición *Frida Kahlo. La gran ocultadora* (2006) se reproduce una de las imágenes de la sesión fechada en 1938, pero en el manual *Manuel Álvarez Bravo. Photopoetry* (2008) aparece esta fotografía datada en 1937. Kahlo da por finalizado su cuadro *Mi vestido cuelga aquí*, precisamente, en el año 1938. Aunque a día de hoy no se puede asegurar, considero que la fotografía fue tomada después de que Frida diera por concluido su cuadro o, por lo menos, cuando ya había incluido un vestido colgante en la composición. El hecho de que la fotografía incluya esta prenda de manera tan evidente habla, sin lugar a dudas, de la relación entre ambas representaciones. Esta poética (la de incluir en la imagen una prenda de ropa “sin dueño”) tampoco le era ajena al propio Álvarez Bravo como demuestra su *Retrato ausente* (1945) (Imagen 229).

En un momento de su análisis, Margaret Hook también se refiere al parentesco existente entre la pintura y la fotografía (2006: 13). Subraya que el vestido que cuelga en la fotografía es occidental, al contrario del que veíamos en el cuadro. Para Hooks eso demuestra que la fotografía es, en cierto sentido, la “continuación” del cuadro pues estaríamos viendo ahora la realidad que Frida retrata “desde el otro lado”, es decir, desde México. Se suma a esta posible interpretación el nexo de carácter semántico que establece el propio título del cuadro, pues tal y como recuerda Wendy Steiner: “Los títulos son probablemente el mecanismo intertextual más crucial en la pintura.” (1985: 58).²⁴⁴

El nexo semántico y la alusión al cuadro en la fotografía enriquecen la comprensión de ambas propuesta gráficas haciendo que la una remita a la otra y viceversa. La relación establecida entre estas representaciones no es, en ningún caso, de mutua dependencia sino, más

244. Traducción de la autora, en el original en inglés: “titles are probable the most crucial intertextual mechanism in painting.”.

bien, de complementariedad: si se conoce el cuadro de Kahlo (y su título) es fácil deducir el vínculo que mantiene con la fotografía de Álvarez Bravo. Se apela así a un mínimo contrato comunicativo con el espectador ofreciéndole a este la posibilidad de acceder a diferentes niveles de lectura presentes en ambas representaciones (Calabrese, 1988: 10 y 14). Además, al observar la fotografía también comprendemos cómo las relaciones entre estas disciplinas no son, en última instancia, nada casuales en el trabajo de la artista. Una vez más, Kahlo propone la imbricación de estos materiales desbordando el medio concreto y *extendiendo* la narración que ya ofrecía en su pintura a una fotografía mucho más abstracta en este caso.

Recordemos brevemente el conjunto de obras del artista René Magritte ya descrito en el capítulo anterior y titulado *La tentativa de lo imposible*. Originariamente un cuadro pintado por Magritte en 1928, la obra fue completándose con otras representaciones que, de algún modo, aludían al cuadro primigenio. Por tanto, *La tentativa de lo imposible* es un lienzo donde el propio Magritte se autorretrata pintando y, en ese proceso, parece generar el cuerpo de su modelo. Pero es también una fotografía en la que el belga posa simulando que aplica pintura sobre una modelo real y recordando, en cierto sentido, el mito de Pigmalión (Imagen 108). Este juego representacional fue muy del gusto del artista y podemos verlo también en otras obras como, por ejemplo, su famoso cuadro y posterior fotografía *La Clarividencia* (1936) (Imagen 230).

Al igual que Magritte, Kahlo utiliza diferentes medios para completar sus representaciones. Así, podría decirse que “estratifica” y “esparce” a lo largo de varias creaciones sus propuestas artísticas las cuales aparecen, como puede verse en este caso, enlazadas, relacionadas. Por medio de este recurso compositivo que nos hace transitar por dos imágenes diferentes, Kahlo dota a sus representaciones de “una condición de existencia *fuera* de la obra” (Calabrese, 1988: 18), algo que se verá de forma mucho más evidente en el último capítulo de esta tesis donde las alusiones autobiográficas cobran una presencia medular en el trabajo de Frida. Pero existe otro tipo de relación intertextual más extrema, aquella que nos

habla de la inclusión del propio tema de la obra en una composición. Kahlo también exploró este recurso.

3.3.2. La puesta en abismo. Una esfera espejeante

En su explicación sobre la puesta en abismo como recurso compositivo, Victor I. Stoichita recurre al Diario del escritor francés André Gide y nos dice:

“La expresión puesta en abismo (mise en abîme o bien en abyme), que uso aquí en un sentido amplio, procede de André Gide, quien en una célebre página de su diario (1893), dice: Me gusta bastante encontrar en una obra de arte la transposición, a escala de los personajes, del propio asunto de esta obra. Nada aclara mejor ni establece con más seguridad las proposiciones del conjunto.” (2011: 81).

Esta explicación del recurso al abismo en referencia a las palabras de Gide, que también se recoge en otros estudios (Kowzan, 1976: 67; Bal, 1978: 116 y Ron, 1987: 417),²⁴⁵ será matizada por el historiador rumano a lo largo de su libro. Transcendiendo, en cierto sentido, la referencia de Gide a la inclusión en la obra de su propio tema, Stoichita ofrece otra clave interpretativa relacionada con la cualidad metacomunicacional del recurso que será muy relevante para este trabajo sobre Kahlo: la puesta en abismo alude, también, a una “relación intertextual extrema” (2011: 205) que, de cierta manera, acentúa la dimensión narrativa de la obra. Es decir, como veremos, la *mise en abyme* permite al espectador entrar y salir de la representación casi como un “funámbulo” (Calabrese, 1988: 18). Le ofrece, podría decirse, dos planos coexistentes en la diégesis que, por una parte, hablan de dos niveles compositivos y, por otra, crean una profundidad narrativa en dicha composición. Además, quedan subrayadas las diferencias existentes entre el enunciado (como lugar antropológico donde se pro-

245. La mayoría de estos trabajos hacen una aproximación terminológica al concepto de la puesta en abismo y, además, abordan algunos de los problemas que serán igualmente tratados en estas páginas. Para una mayor información sobre este recurso, centrado en su uso en la literatura pero también en la pintura, se recomienda la lectura de los tres estudios señalados. Para un comentario, además, sobre la definición que dará Lucien Dällenbach (igualmente citado en los textos precedentes) se recomienda la consulta de Schmickl, 2005: 60.

duce la representación –Calabrese, 1988: 19-) y la enunciación (como propuesta discursiva que ofrece tal enunciado a un espectador interpelado, desafiado por la representación). Pues bien, estos pilares teóricos pueden examinarse en cuatro fotografías de Frida tomadas por Álvarez Bravo que, a pesar de su aparente sencillez, se revelan como construcciones teóricas destinadas a la reflexión. Estas imágenes, mencionadas sucintamente en el apartado anterior, nos muestran a Frida en una habitación junto a un pequeño mueble donde está colocada una esfera espejeante (Imagen 231-234).

En las cuatro fotografías en blanco y negro, realizadas aparentemente en el estudio que Álvarez Bravo tenía en la Ciudad de México (Hooks, 2006: 20-21), Frida posa para la cámara junto al citado mueble y la esfera: en dos de ellas aparece sentada y apoyando la cabeza en su mano. Mientras en una, de encuadre más abierto, mira al objetivo, en la otra, más cerrada y posando de perfil, dirige su mirada fuera de campo acentuando el carácter evocador de la imagen. La tercera y cuarta fotografías muestran a la artista de pie apoyando una mano en la pequeña mesa. En una de ellas, Kahlo vuelve la cabeza y mira fuera de campo mientras se apoya en la pared, en la otra vuelve a dirigir la vista directamente al objetivo. Un elemento cobra especial importancia en la imagen: “una esfera de cristal que originalmente se utilizaba en las haciendas mexicanas para proyectar la luz de las velas” (Hooks, 2006: 21). La definición de Hooks intenta rescatar cierta carga mexicanista en la fotografía de Kahlo y Álvarez Bravo, algo que vuelve a subrayar cuando describe otro elemento presente en la escena:

“Asimismo el retrato contiene, aunque también prácticamente oculto, un símbolo que hace referencia a la historia de México y a las raíces mestizas de Frida: un busto de piedra precolombino de una antigua deidad que se esconde detrás de la modelo, posado en el suelo. Ambos artistas sentían predilección por este tipo de esculturas y las coleccionaban” (2006: 21).

Kahlo también incluye en este posado aquellos elementos relacionados con cierta tradición mexicana ya comentada en este estudio (podríamos volver a referirnos a su vestido y peinado), pero la esfera, cuya presencia es más evidente y relevante que el tótem prehispáni-

co (el cual sólo aparece en dos de las cuatro imágenes), también se inscribe en otra tradición icónica y artística a considerar para el análisis.²⁴⁶ Un simple repaso por la historia del arte nos permite comprobar la presencia de este tipo de esferas en numerosos cuadros, pero también en representaciones fotográficas: Jacob de Gheyn II y su *Vanitas* de 1603, Pieter Claesz y otra *Vanitas* de 1630, Johannes Vermeer y la *Alegoría de la fe (Novum Testamentum)* hacia 1670, Georg Muche y su *Autorretrato reflejado en una esfera* de 1921-1922, Claude Cahun posa en 1927 con una esfera de cristal al igual que lo hace Mariana Yampolsky para la cámara de Lola Álvarez Bravo, la conocida imagen para la primera página del despegable de la exposición *Film und Foto* de Stuttgart en 1929, Agustín Jiménez y su *Desnudo (mujer con esfera)* de 1930, Maurits Cornelis Escher y sus *Autorretrato en espejo esférico* de 1935 y *Fotografía con esfera*, o la serie de autorretratos sobre la superficie de una esfera que el fotógrafo mexicano Nacho López hace en 1953 y alrededor de 1962 que serán la base de algunos de sus fotomontajes posteriores, son sólo algunos ejemplos. Cada una de estas composiciones otorga a la esfera una significación propia, pero también es conocido el significado que tiene un elemento de estas características en una representación pictórica o fotográfica: la *sphaera vitrea* (Stoichita, 2011: 428) suele utilizarse para incluir en la obra una metáfora del mundo, un microcosmos que además facilita la inserción autorial. Será, precisamente esta última idea, la presencia de un autor textualizado en la imagen, la que se constata en la propuesta fotográfica de Frida.

Si se observa cada una de las imágenes con detenimiento, podrá verse en la esfera el reflejo de la cámara del fotógrafo Álvarez Bravo. El carácter reflectante de la herramienta, la inserción en la fotografía de una superficie espejeante que nos devuelve el retrato del instrumento que toma la fotografía no es, en absoluto, un elemento irrelevante en esta composición. Pero no lo es, no solamente porque aquella esfera nos deje ver la cámara de Álvarez Bravo, sino porque, además, la *bola de cristal* contiene, en primer lugar, las trazas del

246. Es posible que Kahlo tuviera alguna de estas esferas colgadas en su habitación y en su estudio. Fritz Henle fotografió a la artista en 1943 y en la imagen se aprecia una de estas esferas colgando (Imagen 245). Por otra parte, Lola Álvarez Bravo y Kati Horna retrataron las habitaciones de Frida cuando esta ya había muerto. En las imágenes pueden apreciarse algunas de estas esferas en el tocador y colgadas en la cama de Frida. Pero dichos elementos bien pudieron ser colocados allí tras la muerte de la artista, por ejemplo, mediante la museografía original que realizó Carlos Pellicer (Imagen 235 y 236).

escenario de producción de este retrato (asistimos a una imagen que se está haciendo) y, en segundo lugar, el más que visible reflejo de Frida que aparece, de esta manera, doblemente representada. La cuestión se vuelve más compleja si caemos en la cuenta de que ese espejo (ese, a priori, signo natural y neutro que simplemente devolvería un reflejo de la realidad) aparece inserto en una fotografía, es decir, en una imagen que, igualmente, ha sido considerada durante largo tiempo como el mero reflejo de lo que se coloca delante del objetivo de una cámara. La “metáfora especular”, protagonista en la representación occidental desde el Renacimiento (Stoichita, 2011: 311), es utilizada en estos cuatro retratos para decirnos que, en verdad, estamos ante una imagen construida donde se muestra el artefacto de esa construcción. Este espejo, que no es más que una representación dentro de la representación, sirve, además, para llevar a cabo una inserción autorial que se refiere, en este caso particular, a la mujer que aparece reflejada en este retrato de forma mucho más evidente que a la cámara del fotógrafo.

Como se ha podido comprobar a lo largo de este estudio, Kahlo posó junto a espejos en numerosas ocasiones. Las fotos anteriormente analizadas de Lola Álvarez Bravo (Imagen 122-142) son un ejemplo de ello. Pero estos cuatro retratos son las únicas muestras en las que observamos la maquinaria de producción de una imagen de Frida. Por tanto, sumados a los valores simbólicos que implica la inserción de un espejo en una composición gráfica, este elemento abre ahora las puertas a la reflexión metafotográfica. No solamente asistimos a una firma, a la constatación de una autoría compartida, sino que la esfera también incluye toda una poética de la representación fotográfica que, como si de *El matrimonio Arnolfini* se tratara, queda inscrita en la composición. El espejo permite incluir en la escena el escenario de producción de la imagen, haciendo de su arquitectura, a priori invisible, parte del texto. Se revelan los entretelones de su construcción, se hace inteligible, por tanto, la estructura formal de la obra (Dällenbach, 1977: 16).

Pues bien, esta puesta e abismo, será el recurso que invite a la reflexión sobre la dialéctica

entre ambos niveles de representación e invite también al espectador a percatarse de que en un primer plano (en una primera capa) verá el retrato de Frida, pero en un segundo plano (en una capa más profunda) asistirá a la construcción de la imagen. Se alude, por tanto, a la dialéctica entre realidad y representación, al espacio que separa estas dos capas: “El juego del espejo es más eficaz que una simple cita cuando uno quiere enfatizar el hueco que existe entre los dos planos de la realidad representada.” (Kowzan, 1976: 89).²⁴⁷

Por concluir: la puesta en abismo se revela como un corte diegético, una duplicación óptica, que recuerda a la sinécdoque y rompe las convenciones de la representación mostrando la coexistencia de dos niveles, la fragmentación del punto de vista y, además, ofreciendo abiertamente el relato de su producción. A través de estas imágenes, Frida nos cuenta cómo se hacen y quién hace de sus fotografías un medio de expresión. Gracias a estos dos niveles presentes en la fotografía de Kahlo y Álvarez Bravo (que nos devuelven, una vez más, a dos Fridas), la mexicana narra la historia de una sesión fotográfica e, incluso, de toda una propuesta artística donde ella también se revela como creadora de sus imágenes sin desestimar el importante papel que juega en su trabajo el proceso (la *techné*) y la escenificación de la representación. El salto entre dos niveles de lectura o, mejor aún, la continuación de la obra fuera de la representación, se verá, de forma mucho más clara junto a sus implicaciones teóricas, en el último capítulo de esta tesis.

247. Traducción de la autora, en el original en inglés: “The mirror game is a more efficient means than a simple quotation when one wishes to emphasize the gap between two planes of represented reality.”.

3.3.3. Anexo fotográfico



201. *Pancho Villa y Adelita*.
Frida Kahlo (1927).



202. *Sueño o La cama*. Frida Kahlo (1940).



203. *Judas de cartón*.
Atribuida a Frida Kahlo (sin fecha determinada).



204. *Mis abuelos, mis padres y yo.*
Frida Kahlo (1936).



205. Abuelo materno de Frida Kahlo,
José Calderón de la Barca (sin fecha determinada).
Reverso: "Mi abuelo José Calderón de la Barca".



206. Abuelo paterno de Frida Kahlo Johann Heinrich
Jakob Kahlo (sin fecha determinada).
Reverso: "papá de mi padre (húngaro)".



207. Abuela paterna de Frida Kahlo, Henriette Kaufmann
(sin fecha determinada). Reverso: "mamá de mi padre
(judía alemana)".



208. Retrato de bodas Matilde
Calderón y Guillermo Kahlo (1898).



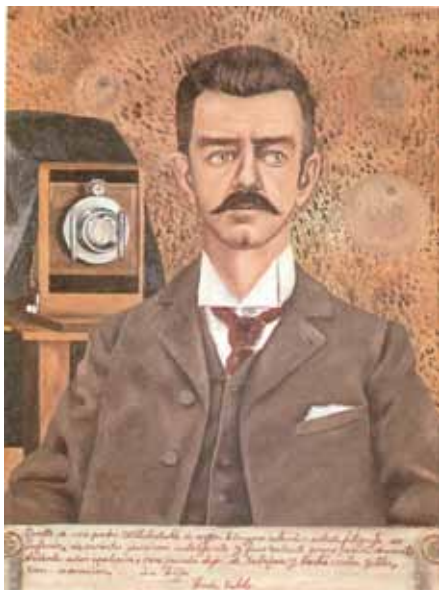
209. *Retrato de familia o Árbol genealógico.*
Frida Kahlo (1950-1954).



210. *Lo que el agua me ha dado*.
Frida Kahlo (1938).



211. Detalle *Las dos Fridas*.
Frida Kahlo (1945).



212. *Retrato de mi padre.*
Frida Kahlo (1951).



213. *Autorretrato de Guillermo Kahlo.*
Guillermo Kahlo (ca. 1905).



214. *Retrato de Alberto Misrachi.*
Frida Kahlo (1937).



215. *Fotografía de Alberto Misrachi.*



216. Retrato de bodas de Frida Kahlo y Diego Rivera 1. Víctor Reyes. Fotografía publicada en *La Prensa* (1929).



217. Retrato de bodas de Frida Kahlo y Diego Rivera 2. Víctor Reyes. (1929).



218. *Frida Kahlo y Diego Rivera*. Frida Kahlo (1931).



219. Frida Kahlo y Diego Rivera.
Peter Juley (1930).



220. Frida Kahlo y Nickolas
Muray. Nickolas Muray (1938).



221. Frida Kahlo y Diego Rivera 1.
Nickolas Muray (1941).



222. Frida Kahlo y Diego Rivera 2.
Nickolas Muray (1941).



223. *Árbol de la esperanza mantente firme*.
Frida Kahlo (1946).



224. Frida Kahlo mostrando la espalda.
Nickolas Muray (1946).



225. Frida Kahlo boca abajo.
Nickolas Muray (1946).



226. Frida Kahlo con pelo suelto.
Nickolas Muray (1946).



227. Frida Kahlo con Cristina Kahlo y Sonja Sekula. Nickolas Muray (1946).
Reverso: "Operación Frida before June 10 1946".



228. Frida Kahlo en la azotea con vestido.
Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938).



229. *Retrato ausente*.
Manuel Álvarez Bravo (1945).



230. René Magritte pintando *La Clarividencia*.
Jacqueline Nonkels (1936).



231- 234. Frida Kahlo con esfera (1-4). Manuel Álvarez Bravo (ca. 1938).



235. Enseres de Frida Kahlo y esfera.
Lola Álvarez Bravo (ca. 1954).



236. Cama de Frida Kahlo y esfera colgando.
Kati Horna (ca. 1954).

3.4. Bibliografía citada

ANGENOT, Marc (1983): *L' "intertextualité": enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel*. Revue des sciences humaines, 60, pp. 121-135.

ANKORI, Gannit (2002). *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Westport- Connecticut: Greenwood Press.

BADDELEY, Oriana (1991). Her Dress Hangs Here: De-Frothing The Kahlo Cult. *Oxford Art Journal*, 14: 1, pp. 10-17.

BAETENS, Jan (2009). Alrededor de la narración fotográfica: el ejemplo de la fotonovela. En SCIANNA, Ferdinando y ANSÓN, Antonio (Eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Encuentros Photoespaña 2009. España: Ministerio de Cultura, pp. 230- 253.

BAL, Mieke (1978). Mise en abyme et iconicité. *Littérature*, nº 29, pp. 116-128.

BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan y otros (1982). *Análisis estructural del relato*. México: Premia.

BAZIN, André (1999). *¿Qué es el cine?*. Madrid: RIALP.

BENJAMIN, Walter (1989, original de 1936). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Bueno Aires: Taurus.

BERGER, John y MOHR, Jean (1998). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo.

BLOCH, Lucienne (1986). Art in America. On Location with Diego Rivera. Consultado el 17 de febrero de 2013 en <http://www.luciennebloch.com/publications/magazines.htm>.

BREMOND, Claude (1982). La lógica de los posibles narrativos. En BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan y otros, *Análisis estructural del relato*. México: Premia, pp. 99-121.

BRYSON, Norman (1987). Intertextuality and Visual Poetics. *Critical Text. A Review of Theory and Criticism*, 4, pp. 1-6.

BOURDIEU, Pierre (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.

BURGIN, Victor (2010). The Eclipse of Time. En BAETENS, Jan; STREITBERGER, Alexander & VAN GELDER, Hilde (Eds.), *Time and Photography*. Lovaina: Leuven University Press, pp. 125-140.

CALABRESE, Omar (1988). La intertextualidad en Pintura. Una lectura de Los Embajadores de Holbein. *Documentos de Trabajo. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo*, nº 4, Fundación instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV, Valencia: Artes Gráficas Soler.

CALABRESE, Omar (2012). La fotografía como texto y como discurso. Nota sobre semiótica de la fotografía. *EU-topias. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 3, pp. 15-25.

CARMONA, Ramón (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

CARRERA, Pilar (2012). *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra.

CARTIER- BRESSON, Henri (2007). El Instante decisivo. En FONTCUBERTA, Joan (Ed.), *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 221- 236.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CASTRO DÍAZ, María Isabel (2012). *Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotodrama como tipología artística* (Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, disponible en catálogo virtual Biblioteca UCM.

CHEVRIER, Jean- François (2003). El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica. En PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (Eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.

CORDERO REIMAN, Karen (2008). My Dress Hangs Here. En *Frida Kahlo. 1907-2007*. México: RM, pp. 144-149.

CORRALES, CRESPO, Enrique (2012). *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión so-*

bre lo múltiple fotográfico. (Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, disponible en catálogo virtual Biblioteca UCM.

DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.

DEBROISE, Olivier (1994). *Lola Álvarez Bravo*. In *Her Own Light*. Tucson: The Center for Creative Photography, University of Arizona.

DEBROISE, Olivier (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.

DEFFEBACH, Nancy (2004). The Magenta Rebozo. En HEINZELMAN, Kurt, *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection Of Twentieth-Century Mexican Art*. Austin: Harry Ransom Humanities Research Center. University of Texas Press, pp. 47-61.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.

DOCTOR RONCERO, Rafael (1994). La Fotografía sin cámara. Collage y Fotograma recientes en España. En *La Fotografía sin cámara. Collage y Fotograma recientes en España*. Madrid: Consejería de Educación y cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 9-30.

DUBOIS, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.

FANÉS, Félix (2007). *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*. Madrid: Alianza Editorial.

FERRER, Elizabeth (2000). *Lola Álvarez Bravo*. México: Fondo de Cultura Económica.

FLUKINGER, Roy (2009). *Fritz Henle. In Search of Beauty*. Texas: University of Texas Press, pp. 1-31.

FLUSSER, Vilém (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

FOUCAULT, Michel (1999). ¿Qué es un autor?. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales Volumen I*. Barcelona: Paidós, pp. 329-360.

FOUCAULT, Michel (1989). El Ojo del poder. En BENTHAM, Jeremías, *El Panóptico*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, pp. 9-26.

FRANGER, Gaby y HUHLE, Rainer (2010). El padre misterioso. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 73-125.

Frida Kahlo. La gran ocultadora (2006). Madrid: Turner/Throckmorton Fine Arts.

FRIZOT, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve

FRIZOT, Michel (1998). *A New History of Photography*. Köln: Könemann.

GANIS, William V. (2004). *Andy Warhol's Serial Photography*. Cambridge: Cambridge University Press.

GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIONI, Massimiliano (2007). It's Not the Glue that Marks the Collage. En *Collage: The Unmonumental Picture*. Verona: Mondadori Electa, pp. 11-15.

GÓMEZ DE SILVA, Guido (2004). *Diccionario Breve de Mexicanismos*. México D.F: Academia Mexicana. Fondo de Cultura Económica de México.

GREENBERG, Clement (1988). *The Collect Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose 1945-1949*. USA: The University of Chicago Press.

GRIMBERG, Salomon (2005). *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo para Nickolas Muray: fotografías y cartas inéditas*. Ciudad de México: RM.

GRIMBERG, Salomon (1991). *Lola Álvarez Bravo. The Frida Kahlo photographs*. Dallas: Society of Friends of the Mexican Culture.

GUBERN, Román (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.

Harold Edgerton. Anatomía del movimiento (2010). Madrid: La Fábrica Editorial

HEBEL Udo J. (Comp.) (1989). *Intertextuality, Allusion, and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. USA: Greenwood Press.

HEINZELMAN, Kurt (2004). *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection Of Twentieth-Century Mexican Art*. Austin: Harry Ransom Humanities Research Center. University of Texas Press.

HERMAN, David; JAHN, Manfred & RYAN, Marie-Laure (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.

HERRERA, Hayden (2007). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta.

HOOKS, Margaret (2006). La cámara y la imagen. En *Frida Kahlo. La gran ocultadora*. Madrid: Turner/Throckmorton Fine Arts, pp. 10-15.

HOPTMAN, Laura (2007) Collage Now: The Seamier Side. En *Collage: The Unmonumental Picture*. Verona: Mondadori Electa, pp. 9-11.

KETTENMANN, Andrea (2008). *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y Pasión*. Colonia: Taschen.

KOWZAN, Tadeusz (1976). Art En Abyme. *Diogenes*, 96, pp. 67-92.

KRAUSS, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

KRISTEVA, Julia (1978). *Sēmelōtikē: recherches pour une sémanalyse*. France: Éditions du Seuil.

LAMBERTI, Maria Mitia y MESSINA, Maria Grazia (Eds.) (2008). *Collage/Collages. From Cubism to New Dada*. Milán: Mondadori Electa.

LINDAUER, Margaret A. (1999). *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Connecticut: Wesleyan University Press.

MANRIQUE, Jorge Alberto (2008). Frida Kahlo and Diego Rivera. En *Frida Kahlo. 1907-2007*. México: RM, pp. 102-107.

Manuel Álvarez Bravo. *Photopoetry* (2008). San Francisco: Chronicle Books.

Manuel Álvarez Bravo. *Cien años, cien días* (2001). Madrid: Turner, Fundación Televisa, Fomento Cultura Banamex.

MARZAL FELICI, Javier (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

MAYAYO, Patricia (2008). *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra.

McCONAHEY, Meg (2002). Bloch's focus on Frida. Santa Rosa Press Democrat, 29 de noviembre de 2002. Consultado el 17 de febrero de 2013 en <http://www.luciennebloch.com/pdfs/focus.pdf>.

METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

METZ, Christian (1987). Fotografía y fetiche. *Signo y pensamiento*, nº 11, pp. 123-134

MIT, Geles (2008). *El tercer texto. Imagen y relato*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

MOHOLY-NAGY, László (2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

MOLES, Abraham y ZELTMAN, Claude (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

MOLINA, Mauricio (2004). El cuerpo y sus dobles. En PÉREZ, David (Ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 200-229.

MUZZARELLI, Federica (2009). *Femmes Photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*. France: Hazan.

MRAZ, John (1992). Los Hermanos Mayo: Trabajando una mirada. En *Foto Hnos. Mayo*. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern, pp. 23-31.

OLES, James (2010). Chismes en plata sobre gelatina. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 249-259.

OLES, James (2008). Pancho Villa and Adelita. Café Scene with the Cachuchas. En *Frida Kahlo. 1907-2007*. México: RM, pp. 66-71.

OLIVIER, Andrew (1984). Introduction. En *L'Intertextualité. Intertexte, Autotexte, Intratexte*. Canada: Les Éditions Trintexte.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo y HERRERÍAS, Vesta Mónica (Eds.) (2013). *Mexican Portraits*. España: Aperture Foundation y Fundación Televisa.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.) (2010). *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM.

OUBIÑA, David (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.

OWENS, Craig (2004). Posar. En RIBALTA, Jorge (Ed.), *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

PANOFSKY, Erwin (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets editores.

PRIGNITZ-PODA, Helga (2010). *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel.

PRIGNITZ-PODA, Helga (2010b). *Frida Kahlo. The Painter and Her Work*. Leipzig: Schirmer/Mosel.

RAMÍREZ, Juan Antonio (2009). *El objeto y el aura*. Madrid: Akal.

RAMÍREZ SALGADO, Adriana (2009). Ismael Guerrero Bravo y Gilberto Aparicio Guerrero: dos fotógrafos, una memoria colectiva. *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, año 13, nº 37, pp. 69-79.

RON, Moshe (1987). The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme. *Poetics Today*, Vol. 8:2, pp. 417-438.

SÁNCHEZ, José A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

SCHNAITH, Nelly (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina.

SCHMICKL, Silke (2005). *Les Museum Photographs de Thomas Struth. Une mise en abyme*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

SONTAG, Susan (2007). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.) (2009). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

STEINER, Wendy (1985). Intertextuality in Painting. *The American Journal of Semiotics*, vol. 3, pp. 57-67.

STEININGER, Florian (2010). Frida Icon. The Authoritarian Eye in the Work of Frida Kahlo. En PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, pp. 44-51.

STOICHITA, Victor I. (2011). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.

TALENS, Jenaro (2008). Silencios cruzados. De la fotografía como cenotafio. En *Alberto García-Alix. Far From Home*. Paris: Kamel Mennour, pp. 1-6.

TALENS, Jenaro (2008b). Ninguna esperanza que me detenga. En *Alberto García-Alix. De donde no se vuelve*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y La Fábrica Editorial.

TIBOL, Raquel (1999). *Escrituras. Frida Kahlo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

TODOROV, Tzvetan (1982). Las categorías del relato literario. En BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan y otros, *Análisis estructural del relato*. México: Premia, pp. 159-195.

VV. AA. (1992-1993). Manuel Álvarez Bravo y sus contemporáneos. *Luna Córnea*, nº 1.

VV. AA. (2003). Manuel Álvarez Bravo. *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, nº 19.

WESCHER, Herta (1977). *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

WOLF, Vicente (2010) *Frida Kahlo: Photographs of Myself and Others*. New York: Pointed Leaf Press, LLC.

WOLFRAM, Eddie (1975). *History of Collage. An anthology of collage, assemblage and event structures*. London: Studio Vista.

ZUNZUNEGUI, Santos (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco

4

La autobiografía fotográfica como estrategia creativa. Impugnación teórica, exploración identitaria y propuesta gráfica

4.1. Auto-Bio-Grafía. Revisión de tres lexemas

Al analizar la imagen que ha servido de hilo conductor en el estudio del proyecto fotográfico de Kahlo (y me refiero, una vez más, al retrato del 7 de febrero de 1926 en el que la artista usa un traje de hombre para posar junto a su familia), se explicó que los elementos autobiográficos eran unos de los componentes fundamentales de sus creaciones. Las trazas de una vida eran puestas a disposición del espectador por parte de la propia artista. No obstante, a lo largo de estas páginas, se han revisado las particularidades a tener en cuenta en el análisis del material fotográfico para no negar la evidente retórica de las imágenes en las que Kahlo aparece. Se evitaba así la errónea suposición de que estos retratos eran, tan sólo, reflejos del acontecer. Enmendados, por tanto, algunos de los *idola fori* más importantes de la teoría fotográfica (porque el proyecto gráfico de Kahlo así lo exige), este último capítulo se centrará en el estudio de una de las cuestiones más complejas de la obra de la artista subrayada desde la introducción de esta investigación.

La clave interpretativa fue resumida por la historiadora Laura González Flores aludiendo directamente a la “confusión [pretendida por la artista, se entiende] entre la vida del autor y el cuerpo narrativo de su obra” (2010: 129). Aquello que González Flores ponía en valor entonces como una veta de análisis ineludible para comprender el trabajo de Kahlo, ha venido también a clausurar, en cierta medida, el debate suscitado por algunas interpretaciones previas sobre la obra de la mexicana. Y es que, a pesar de contener elementos autobiográficos, el trabajo de Frida no es, exclusivamente, “una proyección psicológica de la vida o las patologías del autor” (2010: 129).²⁴⁸ Que Frida Kahlo utiliza no sólo su cuerpo como materia de creación,

248. Para una mayor información sobre el origen y evolución de esta idea que entiende las creaciones artísticas como la expresión de la vida humana y de un hombre convertido a sí mismo en sujeto, en individuo y centro de conocimiento, se recomienda la lectura de Heidegger, 1998: 63-90. Una revisión de la visualidad óptica que describe Heidegger en este texto y la propuesta del modelo de visualidad tactual (o “*haptic visuality*” – Marks, 2002: XII- XIII-) con presencia en la actualidad, puede encontrarse en Jones, 2006: 1-28.

sino además algunos episodios de su vida para dar forma a obras pictóricas y fotográficas es algo evidente. Kahlo ofrece en muchos de sus retratos herramientas suficientes como para poder extraer información sobre ella y sus experiencias vitales. Haciendo gala de cierto interés exegético, y por si quedaban dudas al respecto, declara en diversas ocasiones cómo entiende su labor creativa y afirma: “Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma” (en Tibol, 1999: 243).²⁴⁹ La información de corte autobiográfico en sus lienzos o en sus fotografías se revela entonces como pertinente no porque remita a un ser de carne y hueso, sino, fundamentalmente, porque remite a una estrategia textual o espacio de funciones donde se haría uso de estos elementos compositivos para fomentar, precisamente, la confusión entre ambas esferas.

Pero, lo que no se ha explicado hasta este momento y una mirada atenta sobre las creaciones de Frida muestra como igualmente evidente es que, en algunas de sus imágenes (y me centraré en un conjunto específico de fotografías), Kahlo propone una revisión del entramado teórico que conforma la noción de autobiografía: desde la propia idea de autor hasta algunos de sus requisitos más destacados. Conociendo los límites de una práctica que implica, grosso modo, la narración de una vida por aquel que la vive, Kahlo construirá algunas de sus fotografías más conocidas para mostrar cierta problemática conceptual ampliamente desarrollada en el estudio de la autobiografía y, además, con estas imágenes subvierte el discurso cultural que sostiene la autobiografía tradicional. Es decir, que las fotografías analizadas en este capítulo nos hablarán de un trabajo más especulativo que especular y más reflexivo que reflectante (Pérez, 2009: 85).

El término “autobiografía” aparece por primera vez recogido en el *Oxford English Dictionary* en 1809 y es atribuido a Robert Southey quien lo usa en un análisis sobre literatura por-

249. Estas palabras vienen a sumarse a tantas otras ya citadas en esta investigación donde la artista explica que sus obras son reflejos de su vida. Por ejemplo: “Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola (...) y porque soy el motivo que mejor conozco” (en Herrera, 2007: 103); “Yo nunca he pintado mis sueños, sólo he pintado mi propia realidad” (en Herrera, 2007: 339); “Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo por transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mí misma.” (en Herrera, 2007: 501).

tuguesa para la revista *Quarterly Review*. También se sostiene que, años antes, esta misma palabra se escribió en alemán y que fue traducida al inglés desde este idioma (Weintraub, 1991: 18 y Bruss, 1991: 65). Hay constancia de la existencia de textos que comparten características con la práctica autobiográfica muy anteriores a esta fecha (“el instinto autobiográfico puede que sea tan antiguo como la escritura”, dice Karl J. Weintraub -1991: 18-), pero no será hasta el siglo XIX cuando se acuñe el vocablo. Desde entonces el término permite describir un conjunto de textos relacionados con manifestaciones biográficas precedentes identificadas bajo títulos como los de *Commentarii* o las célebres *Vite*. Ciertos autores vinculan el punto de partida de la práctica autobiográfica con los *Ensayos* de Montaigne o, incluso, con las diversas *Confesiones* como las de San Agustín, Descartes, Rousseau o Gibbon (Gusdorf, 1991: 9; Weintraub, 1991: 20 y Pozuelo Yvancos, 2009: 53). Pero, tal y como explica Gusdorf: “conviene resaltar el hecho de que el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas las partes (...) se trata de un fenómeno tardío de la cultura occidental” (1991: 9).

Estas aclaraciones son importantes porque inciden en dos cuestiones: en primer lugar, el término se refiere a textos escritos, es decir, a las maneras literarias en las que un autor recuerda sus experiencias vitales. O, citando la célebre definición que Philippe Lejeune publica originalmente en 1975, una autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (1991: 48). Y, en segundo lugar, el vocablo se crea en Occidente a comienzos del siglo XIX acogiéndose, por tanto, a unas particulares formas de entender al sujeto-*auto*, la vida-*bio* y la narración-*grafía*, es decir, los tres pilares de los que se compone el término que se irán analizando en estas páginas.

Sin embargo, estas constataciones no han impedido que, a pesar de la juventud crítica del estudio de tales prácticas, exista en la actualidad una cuantiosa producción teórica sobre la autobiografía. Y que, además, en estas aproximaciones tengan cabida otras disciplinas que,

como en el caso de la fotografía, habrían trazado un camino más inmediato, en apariencia, hacia la “escritura” de uno mismo (Olivares, 2009: 5).²⁵⁰ Por eso, sumado al nutrido grupo de trabajos abordados desde el campo de la teoría literaria, se encuentran actualmente bajo la etiqueta de “autobiografía” creaciones que no utilizan la escritura, sino otras materias de la expresión y que son analizadas desde los estudios visuales. En su investigación sobre el uso de la fotografía en las prácticas autobiográficas, Timothy Dow Adams dice:

“Muchos estudiosos de la autobiografía han revelado los tres términos griegos de los que se deriva el término autobiografía. Sin embargo, la mayor parte de este análisis etimológico de la *propia-vida-escrita* se ha concentrado en el *autos* o en el *bios* en lugar de la tercera raíz, *graphe*, que es compartida por las palabras autobiografía y fotografía. Debido a que *graphe* se traduce a menudo como *escritura*, más que como *representación* o *demarcación*, con demasiada frecuencia los estudiosos literarios han pensado en la autobiografía sólo en términos de un texto escrito. Pero, si se utiliza una definición más precisa de *graphe*, como la de Patrick Maynard que nos habla de *marca*, entonces podemos empezar a tener en cuenta no sólo los usos de la fotografía en la autobiografía (...), sino también la cuestión más amplia de la autobiografía en la fotografía.” (2000: 225).²⁵¹

Adams se centra en su estudio, como él señala, en el uso de la imagen fotográfica dentro de las construcciones autobiográficas textuales.²⁵² Pero al poner el acento en el tercer lexema

250. La historiadora del arte Estrella de Diego explica la implicación de la fotografía con la práctica autobiográfica de la siguiente manera: “La fotografía ha sido, en todo caso, un factor clave en las representaciones autobiográficas, entre otras cosas porque a través de ella es posible revisar tantas cuestiones próximas a las representaciones del yo” (2011: 69). Por otra parte, la crítica de arte Gloria Picazo explica: “Podemos hablar del deseo acuciante de referirse a la *propia exploración* de escudriñarse tanto física como psíquicamente, y de tratar de elucidar dificultades y ansiedades. Por ello la fotografía, considerada por el mismo Baudelaire como un *arte narcisista*, se ha convertido en uno de los procedimientos idóneos para relatar estas inquietudes” (2004: 253).

251. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Many scholars of autobiography have unpacked the three Greek words from which we derive the term autobiography; however, most of this etymological analyse of *self-life-writing* has concentrated on *autos* or *bios* rather than the third root, *graphe*, which autobiography shares with photography. Because *graphe* is often translated as *writing* rather than as the broader *depiction* or *delineation*, too often literary scholars have thought of autobiography only in terms of written text. If, however, we use Patrick Maynard’s more precise definition of *graphe* as *marking*, then we are more likely to begin to take into account not only the uses of photography in autobiography (...) but also the larger question of autobiography in photography.”.

252. La estructura y desarrollo de su libro es claro a este respecto: el primer capítulo analiza autobiografías implicadas, de una u otra forma, con la fotografía; el segundo, aquellas que combinan palabra y fotografía y el tercero, las autobiografías de tres fotógrafos o escritores (Eudora Welty, Wright Morris y Edward Weston).

de la autobiografía (es decir, en la *grafía*, aquello que comparte con la fotografía) nos permite fijar la atención en la construcción de las imágenes. Máxime cuando, tal y como explica el autor, este lexema presente en ambas palabras se entiende no tanto como la elaboración de una escritura al uso, sino fundamentalmente como la creación de una marca o señal. Esta idea, la relación de ambos conceptos que propone Adams, no es en absoluto ajena a algunos de los textos más relevantes de la teoría fotográfica. Cuando Walter Benjamin escribe su *Pequeña historia de la fotografía* habla de cómo la fotografía también exige una “literaturización de todas las condiciones vitales” (2007: 52, original de 1931). Es decir, son ampliamente conocidos los posibles paralelismos entre lo que Adams llama, muy ilustrativamente, la vida escrita (*life writing*) y la luz escrita (*light writing*). Se han intentado narrar experiencias pasadas haciendo uso de diferentes medios.

Así lo atestiguaría, por ejemplo, el temprano trabajo fotográfico realizado por numerosos escritores que también desarrollaron autobiografías escritas. Linda Haverty Rugg analiza algunos de estos casos donde el escritor, consciente de los problemas de *contarse* a través de la escritura, opta por la fotografía para intentar cumplir mediante este medio aquella labor autobiográfica (1997: 2).²⁵³ Estos autores conocían la precariedad de la actividad biográfica para describirse incluso cuando eran ellos mismos los que realizaban tal tarea, pues sus escritos de corte autobiográfico se encontraban situados, como explica Catherine M. Soussloff, “entre las expectativas de una presentación de una vida y una personalidad unitaria *en su tiempo* y la realidad de una estructura narrativa dependiente de convenciones y estrategias retóricas

253. Linda Haverty se centra en el análisis de cuatro escritores: Mark Twain, August Strindberg, Walter Benjamin y Christa Wolf. Utilizando de forma muy diferentes la imagen fotográfica (incluso evitando la publicación de algunas fotografías, como en el caso de Benjamin), al menos los tres primeros autores hacen un uso temprano de estas prácticas. Como es evidente no son los únicos escritores que trabajaron su presencia fotográfica, también se puede recordar a Víctor Hugo y las autoficciones fotográficas de su estancia en Jersey publicadas en diversas ediciones de *Las Contemplaciones* (1856), Walt Whitman y su retrato, tomado por Gabriel Harrison, para la primera edición de *Hojas de Hierba* (1855) u otros literatos como Thomas Hardy, Émile Zola, Oscar Wilde, León Tolstói, Marcel Proust, Ezra Pound, Virginia Woolf, James Joyce, Italo Svevo, Máximo Gorki e, incluso, algunos “fotofónicos” como Stéphane Mallarmé o Charles Baudealire. Mucho más cercano a nuestros días encontramos el trabajo fotográfico de Henry Miller, Truman Capote, Ernest Hemingway, Jean-Paul Sartre, Yukio Mishima, Roland Barthes o Susan Sontag. Todos estos escritores se preocuparon por su imagen fotografiada, se retrataron en numerosas ocasiones e, incluso, publicaron estos retratos en sus libros. Para más información sobre la obra fotográfica de estos escritores se recomienda la lectura de Brunet, 2009: 113-140.

que presentan la vida a lo *largo del tiempo*" (2009: 18). Por ello optan, en algunos casos, por medios como el fotográfico suponiendo que esta disciplina podría proporcionar "*physical traces*" (Adams, 2000: XV), casi rastros físicos, a sus textos o, al menos, enriquecer de esta manera su labor autobiográfica.²⁵⁴ Una de las prácticas más extendidas a este respecto es la inclusión de retratos de escritores en sus textos autobiográficos para, precisamente, intentar atestiguar la evidencia de una existencia física y aportar, en principio, mayor conocimiento (o el conocimiento pretendido por el autor) sobre el sujeto autobiografiado.²⁵⁵ En resumidas cuentas, desde finales del siglo XIX la fotografía se convirtió en una herramienta familiar para numerosos escritores que encaraban proyectos autobiográficos confiando en que este medio les permitiría evitar las complicaciones teóricas y sortear los límites que puede implicar el lenguaje escrito para autobiografiarse, algo que no siempre ocurrió (Brunet, 2009: 113-140).

Estos trabajos evidenciaron tempranamente la posibilidad de abordar prácticas autobiográficas mediante el uso de la imagen fotográfica poniéndonos sobre la pista de una labor más relacionada con aquello que Kahlo llevó a cabo: las llamadas "autobiografías visuales" (Guasch, 2009).²⁵⁶ En el volumen homónimo, la historiadora del arte Anna Maria Guasch examina los "modos biográficos dentro de las artes visuales" (2009: 11). Para ello estudia el trabajo de diversos artistas que utilizando diferentes disciplinas (la fotografía es una de ellas) acometen propuestas autobiográficas. Guasch afirma que existe un nuevo género autobiográfico, la autobiografía visual, el cual establece "un nuevo nexo entre el autor, la vida y el trabajo que la describe más allá del autorretrato" (2009: 19). Con estas palabras la autora entra de lleno en un debate fundamental dentro de las autobiografías visuales. Como es evidente, existen lugares teóricos comunes entre la práctica del autorretrato y de la autobiografía. Con

254. Para explicar estas prácticas Adams se refiere a las palabras de Rudolph Arnheim cuando dictaminó que una de las peculiaridades fundamentales del medio fotográfico (analógico, se entiende) es que: "the physical objects themselves print their image by means of the optical and chemical action of light" (1974: 155). Es decir, que los objetos físicos imprimen su imagen por medio de la acción óptica y química de la luz.

255. En el prefacio e introducción de su estudio, Adams explica este tipo de prácticas que intentaban anclar el significado referencial de sus autobiografiados y sus límites. Haverty Rugg también reflexiona sobre estas cuestiones en los cuatro análisis que propone.

256. Algunos ejemplos de autobiografías visuales junto a reflexiones en torno a estas manifestaciones artísticas pueden encontrarse en Sundell, 1978 y Steiner y Yang, 2004.

la intención de diferenciar ambas tareas, Victor I. Stoichita aclara: “el autorretrato es la descripción de sí mismo; la autobiografía es la vida convertida en narración” (2011: 378). Y, líneas después, escribe: “El autorretrato que no cuenta nada pero describe el estado del yo autorial puede, a posteriori, constituirse en *historia* de la personalidad” (2011: 378).

Compartiendo estas explicaciones del historiador rumano, urge hacer dos consideraciones para el estudio del trabajo fotográfico de Kahlo. En primer lugar, cuando de autobiografías hablamos, estas no suelen abordar la narración completa de una vida sino que, más bien, se escogen algunos episodios puntuales o momentos particulares de esa vida como materia compositiva. Esto, que es muy evidente en las autobiografías visuales, es precisamente lo que hace Frida. Y, en segundo lugar, si bien es cierto que el corpus de las fotografías donde posa la artista puede considerarse, a posteriori, su *relato autobiográfico*, ella no priorizó esta tarea y tampoco ese es el principal objeto de estudio de este capítulo. Aunque, como mínimo, en una ocasión Frida contará de manera muy explícita un acontecimiento muy relevante para ella haciendo uso de la práctica fotográfica (me refiero a su conocido accidente, como veremos), generalmente no se centra en narrar o en retratar episodios de su vida mediante imágenes. Como se ha señalado, lo que principalmente hace es revisar mediante el uso de sus fotografías problemas teóricos de la práctica autobiográfica y subvertir con algunas de sus imágenes ciertos fundamentos de la autobiografía tradicional.²⁵⁷

Así, la obra de Frida puede pensarse, tal y como indica Ankori, más conceptual (“filosófica”, considera ella) que autobiográfica. Dice Ankori, recogiendo las palabras del historiador británico Robin George Collingwood, que:

257. Se toman las directrices ya apuntadas que propone de forma muy precisa Philippe Lejeune para definir las llamadas autobiografías tradicionales: una narración, en prosa, que cuenta la historia de una personalidad y donde el narrador y el personaje principal coinciden (1991: 48). A esto habría que sumar otras constataciones para referirse a las autobiografías tradicionales: los sujetos que la abordan se vinculan a la ejemplaridad de un yo y a unos códigos de vidas normativas donde se recalcan los logros conseguidos en la vida pública (Pozuelo Yvancos, 2009 y Sousslof, 2009) y los sujetos autobiografiados a lo largo de la historia son, en su gran mayoría, hombres (Smith, 1991).

“El arte de Kahlo no es sólo biográfico o psicológico. También es indudablemente filosófico en el sentido sugerido por R.G. Collingwood: *La filosofía es reflexión. Una mente filosófica nunca piensa simplemente en un objeto, mientras reflexiona sobre cualquier objeto reflexiona también en el propio pensamiento sobre el objeto. La filosofía puede ser llamada pensamiento en segundo grado, el pensamiento sobre el pensamiento.*” (2002: 7-8).²⁵⁸

Pues bien, una reflexión conceptual es, precisamente, lo que se observa en las fotografías de las que me ocuparé seguidamente, en las que, por medio de la búsqueda identitaria que caracteriza el trabajo de Kahlo, la artista afronta temas medulares de la autobiografía: los límites cognoscitivos de la práctica autobiográfica, la supuesta ejemplaridad del sujeto autobiografiado y, en último lugar, la ruptura del espacio de representación. Llegar a lo general desde lo particular, podría decirse. De esta manera, Frida revisa los tres lexemas de la autobiografía: su *auto* apela al cuestionamiento del sujeto único y estable, su *bio* no se centra exclusivamente en la historia hecha pública de un sujeto considerado ejemplar y su *grafía* es, principalmente, fotográfica. Veamos cómo lo hizo.

4.1.1. Los límites del modelo cognoscitivo en la autobiografía visual.

La ilusión referencial y las fotografías de Frida

En 1979 Paul de Man publica *La autobiografía como desfiguración*. En este texto, el crítico literario se pregunta: “¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo?” (1991: 113). Por medio de esta pregunta, y a través de su investigación, de Man hace hincapié en un contexto discursivo sobre la práctica autobiográfica diferente del explicado hasta el momento. Viene a decirnos que tanto las prácticas autobiográficas como los estudios

258. Traducción de la autora, en el original en inglés: “Kahlo art is not only biographical or psychological. It is also decidedly philosophical in the sense suggested by R. G. Collingwood: *Philosophy is reflective. The philosophizing mind never simple thinks about an object, it always, while thinking about any object, thinks also about its own thought about that object. Philosophy may thus be called thought of the second degree, thought about thought.*”. Pueden encontrarse estas palabras del historiador citadas por Ankori en Collingwood, 1994: 1.

teóricos sobre estas habían caído en un error básico: los proyectos autobiográficos se habían entendido, a lo largo de gran parte de la historia, como “el producto mimético de un referente” (Loureiro, 1991: 6) desestimando la idea de que, entre otras cuestiones, podían estar muy limitados por las posibilidades del medio con el que se realizan. Suponer que la autobiografía tiene una estructura “mimética” había hecho, por tanto, que estas fueran consideradas fuentes de significación en sí mismas.

Aunque será de Man quien enuncie de forma clara un problema teórico fundamental en el estudio de la autobiografía, la pregunta se hace eco, más bien, de un conocimiento sobre este campo previo a su investigación. En 1948 George Gusdorf publica en *Condiciones y límites de la autobiografía* que el pasado no puede reconstruirse tal y como fue por medio de ningún lenguaje porque el lenguaje no es sólo una mera herramienta usada por un escritor, sino que constituye al sujeto como tal.²⁵⁹ Por tanto, la autobiografía no permite reflejar un sujeto de forma objetiva. La significación de la autobiografía no reside en la verdad o falsedad para con un ser empírico ya que la autobiografía no es únicamente un documento, sino que también es una propuesta narrativa y, en algunas ocasiones, incluso una “obra de arte”, dirá Gusdorf (1991: 15).²⁶⁰

Desde entonces, y hasta hoy, las objeciones teóricas sobre la capacidad de cualquier práctica autobiográfica para transmitir conocimiento acerca de una vida pasada son muy abundantes. Pero lo que de Man parece dar por hecho en esta pregunta y no aclara a lo largo de su

259. James Olney ahonda en esta imposibilidad de reconstrucción del pasado y aporta información sobre el papel que juega la memoria en tal acto: “En realidad, la memoria hace virtualmente de todo menos lo que se supone que debe hacer, esto es, mirar hacia los hechos del pasado y verlos tal como ocurrieron.” (1991: 41).

260. No obstante, y a pesar de los avances teóricos que proporcionó Gusdorf al campo de la autobiografía, no puede decirse que este negara la presencia de cierta capacidad cognoscitiva en la autobiografía. Más bien, lo que hizo Gusdorf (y más adelante harán, como explica el profesor Ángel G. Loureiro -1991: 3-4-, Philippe Lejeune, James Olney y Elizabeth Bruss) fue buscar otros cimientos para soportar el valor cognoscitivo de la autobiografía al constatar, según él, que si bien no es posible suponer la veracidad de una autobiografía por lo que declara el autor de la misma, sigue siendo necesario un cierto valor cognoscitivo para evitar el declive del género. Un claro ejemplo de esta voluntad de recuperación de la autobiografía es también la figura del “pacto autobiográfico” que propone Lejeune. El traslado del campo epistemológico al legal para salvar a la autobiografía, es decir, la idea de que la autobiografía es un “género contractual” (Lejeune, 1991: 60), no está exenta de cierta ingenuidad teórica.

escrito es que, si bien el texto autorreflexivo no puede para este autor aportar conocimiento absolutamente fiable sobre el sujeto al que se refiere, serán elementos como las fotografías o las pinturas las que sí son totalmente deudoras de lo que muestran ya que son reflejos de sus modelos, de sus temas. Es decir, que la referencialidad para de Man no puede suponerse al lenguaje escrito, pero sí, en cierta medida, a otros medios. Serán por tanto prácticas como las pictóricas (realista, aclara) o las fotográficas, ambas con una fuerte carga mimética, las que puedan aportar un elemento de referencialidad constatable para el crítico belga. De esta manera, se niega al medio fotográfico, colateralmente, la posibilidad de trascender o ficcionalizar el referente que representa, algo que desde investigaciones como las señaladas se concede a cualquier proyecto autobiográfico.

Son innegables las bondades de la fotografía para satisfacer propósitos autorretratísticos e, incluso, autobiográficos si se considera la capacidad narrativa de la disciplina. Una sencilla explicación de este poder referencial fue enunciada por Barthes mediante su acuñación “*Ça a été*” (“Esto ha sido” -1998: 136-) que de Man recoge de alguna manera en sus palabras. Como ya se ha señalado en muchos pasajes de esta tesis, la fotografía adquiere desde sus orígenes un estatus ampliamente relacionado con el valor de mimesis, lo que complica la lectura de las imágenes y las sitúa, en numerosas ocasiones, más cerca de la iconicidad que de la indicialidad (Dubois, 1986: 51). Esto ha supuesto evidentes consecuencias para las prácticas autobiográficas desde la aparición del medio fotográfico. El “imperativo existencial” que se le presupone a estas prácticas (Adams, 2000: 242) recaerá desde entonces, más si cabe, sobre la imagen fotográfica. Pero dicha capacidad de la disciplina fotográfica ha convivido, también desde los orígenes del medio, con múltiples posibilidades de intervención sobre las imágenes que desafían, en algunos casos de forma muy evidente, sus bondades miméticas: desde aquellas imágenes descritas como pictorialistas donde se embellecía la toma, hasta el borrado de algunas personas en la temprana fotografía soviética, por citar sólo dos ejemplos sobradamente conocidos.²⁶¹ Tampoco conviene olvidar que la propia captura fotográfica

261. Para mayor información sobre estos y otros procedimientos de intervención fotográfica anteriores al retoque digital se recomienda la consulta de Fineman, 2012.

implica un rango muy amplio de maniobrabilidad en su representación referencial. La paradójica convivencia de ambas cualidades fotográficas fue resumida por Estrella de Diego de la siguiente manera: “si es incontestable que una foto captura un instante de algo que debió ocurrir, que es parte de lo real, también es cierto que formar parte de lo real no garantiza la autenticidad del evento y, menos todavía, su objetividad” (2011: 184). Es decir, que hay un espacio para la especulación teórica sobre la mimesis y la capacidad referencial cuando de fotografía hablamos. Ahí, precisamente, en ese espacio especulativo, se sitúan las fotografías de Frida de las que me ocuparé en este punto del análisis.

En el apartado titulado *Dramaturgias artísticas. La representación fotográfica de una profesión*, se explicó que se conoce una considerable cantidad de fotografías de Kahlo posando junto a alguno de sus lienzos. Como se exponía entonces, en algunas de estas imágenes vemos a la artista trabajando en sus pinturas, pero en otras se aprecia un diálogo evidente entre la *Kahlo pintada* y la *Kahlo fotografiada*. Los fotógrafos que realizaron tales retratos son principalmente cuatro: Lucienne Bloch, Nickolas Muray, Fritz Henle y Gisèle Freund. A estos pueden sumarse dos fotógrafos más que, con menor relevancia, crearon otras imágenes susceptibles de ser estudiadas en este apartado: Florence Arquin y Héctor García. Una breve descripción de cada sesión fotográfica y de las imágenes en cuestión aportará los datos contextuales, morfológicos y compositivos necesarios para su comprensión.

Frida Kahlo posó junto a uno de sus cuadros sin trabajar en él para la cámara de su amiga Lucienne Bloch (Imagen 237). La fotografía en cuestión ha sido fechada (tanto en el Museo Frida Kahlo como en el archivo de Lucienne Bloch) en 1933 y parece formar parte de una pequeña sesión compuesta por tres imágenes más.²⁶² En el archivo de Bloch se especifica que la

262. Es probable que en esta misma sesión se tomaran en total cuatro retratos de Frida (Imágenes 237-240). Dos de ellos, en los que vemos a la artista vestida exactamente igual, también han sido fechados en 1933 por el Museo Frida Kahlo. En uno, Frida mecanografía una carta que parece dictarle Rivera. El Museo Frida Kahlo especifica que la foto se tomó el 11 de mayo de 1933. En el otro, Frida posa junto a una mujer que es identificada como la segunda esposa de Diego Rivera, Lupa Marín. No existe constancia de que Lupe les acompañara a Nueva York, pero pudo producirse tal hecho. Ninguna de estas dos fotografías se han atribuido a Bloch y en su archivo tampoco constan, pero las fechas dictaminadas de su toma, la creencia de que se realizaran en Nueva York y el hecho de que la

fotografía se tomó en Nueva York, concretamente en el Hotel Barbizon Plaza de Manhattan. Este dato es más que probable si tenemos en cuenta que la residencia en la ciudad de los Kahlo-Rivera fue un pequeño departamento situado en la parte alta del hotel (Herrera, 2007: 212). Como ya se ha señalado con anterioridad, Frida y Diego se trasladaron a la Gran Manzana desde Detroit junto a dos asistentes de Diego (Erns Halberstadt y Andrés Sánchez Flores), además de Stephan Dimitroff, que también trabajaba con el pintor, y la amiga íntima de Frida, Lucienne Bloch (Herrera, 2007: 211-212). Por aquel entonces Kahlo ya conocía Manhattan, pues en noviembre de 1931 se había mudado a Nueva York para asistir a la exposición retrospectiva sobre su esposo en el MoMA que se inauguró el 22 de diciembre de 1931 (Herrera, 2007: 173).

Centrándonos en la imagen, vemos a Frida sentada en una estancia fumando un cigarro. En la pared de la habitación está colgado su cuadro *Autorretrato con collar* (1933) (Imagen 241). Se cree que Kahlo comenzó a pintar este cuadro en 1932 en Detroit (Herrera, 2007: 209). Aunque es evidente que el lienzo guarda un asombroso parecido con otra pintura de Frida fechada en 1935 donde la artista aparece con pelo corto y rizado (Imagen 242), el mayor parecido se produce entre las dos Fridas que podemos ver en la fotografía de Bloch: en ambas representaciones la artista lleva una blusa blanca, un collar de cuentas, el pelo recogido hacia atrás con la misma cinta, tiene idéntica expresión y se sitúa frente a un fondo liso propio de las paredes encaladas tan comunes en sus obras.²⁶³

Ocho años después, en 1941, encontramos entre las fotografías de la artista un juego visual muy parecido. En esta ocasión immortalizará la escena el fotógrafo Nickolas Muray (Imagen 243). La imagen nos sitúa ahora en una estancia de La Casa Azul que parece ser el

propia artista vaya vestida exactamente igual en todas estas imágenes me hace pensar que son fotografías de una misma sesión. Un último retrato nos muestra a Frida recostada sobre un sillón al lado de una lámpara. Si bien en el archivo de Lucienne Bloch dice que la fotografía es de 1931, de nuevo Kahlo viste la misma ropa y, parece, que es el cuarto retrato de esta serie.

263. Patricia Mayayo hace una breve descripción del cuadro y la fotografía subrayando también estos elementos (2008: 28-29).

estudio de Frida. La habitación está llena de pinturas de la artista como *Unos cuantos piquetitos* (1935) o *Mi vestido cuelga aquí* (1933), además de algunos cuadros de Rivera. Pero una pintura destaca por encima de todas las demás: *Yo y mis pericos* (1939) (Imagen 244). En el cuadro, que aparece justo en el centro de la fotografía, Frida se retrata fumando y con cuatro loros. Lleva un *huipil* y su tradicional trenzado. Mira, desafiante, al potencial espectador de su pintura. Si fijamos la atención en la fotografía que contiene, como si de un encastre se tratara, el cuadro, observamos, en primera instancia, que Frida lleva un trenzado muy parecido al de la pintura y también viste un *huipil*. Con la misma expresión y estatismo (sus manos apoyadas en las rodillas y la espalda recta en la silla subrayan esta posición) mira directa al objetivo de la cámara. Es decir, el espectador se encuentra, una vez más, con dos Fridas que dirigen su mirada hacia él. Completa la escena el fotógrafo Nickolas Muray que abandona su cámara para aparecer en este retrato donde posa mirando, a su vez, a la Frida fotografiada.²⁶⁴

Transcurridos apenas dos años, en 1943, la artista lleva a cabo el mismo ejercicio compositivo con la complicidad del fotógrafo alemán Fritz Henle (Imagen 245). La sesión está compuesta por tres retratos que son simples reencuadres donde se aprecian ligeras variaciones en las manos de Kahlo: en una de las imágenes, sujeta un cigarro; en otra, un pincel y, en la tercera, no sujeta ningún objeto.²⁶⁵ Preside la fotografía el cuadro *Las dos Fridas* (1939) (Imagen 246) que aparece colgado en la parte alta del estudio de la artista, lugar donde se toma esta fotografía. Además del lienzo, vemos en la imagen a Kahlo sentada frente a su caballete. El parecido entre esta modelo fotografiada y las Fridas del cuadro situado sobre la cabeza de

264. Salomon Grimberg hace una curiosa interpretación de la fotografía y el lienzo. Señala que el juego de miradas entre el fotógrafo y la modelo se corresponde con las miradas de los loros, lo que desvelaría, según él, una alusión a la relación que por entonces mantenían Nick y Frida. También se refiere a un posible triángulo amoroso entre Diego, Nick y Frida. La lectura de este análisis no aporta información alguna sobre la propuesta gráfica y reflexiva de Kahlo en esta imagen (2005: 37-38).

265. Existen otras dos fotografías de Frida tomadas por Henle ese mismo año en las que la artista posa delante de su estudio con uno de sus monos en brazos. Kahlo lleva el mismo *huipil*, trenzado y pendientes que en las fotografías descritas en el cuerpo del texto. Es muy probable que estos retratos se tomaran el mismo día. La escena se parece, además, a otra imagen capturada por la fotógrafa Sylvia Salmi como parte de una sesión fotográfica de Kahlo en La Casa Azul. Esta fotografía ha sido fechada en 1945 por el Museo Frida Kahlo y atribuida al esposo de Sylvia Salmi, Mario Salmi, pero parece que la imagen pertenece a la sesión de 1944 en La Casa Azul y que fue realizada por la propia Sylvia.

la artista es, una vez más, muy evidente: postura corporal, expresión facial, vestimenta y peinado se disponen en la fotografía para interpelar al espectador que fácilmente puede apreciar las similitudes. En dos de las fotografías se observa, debajo de *Las dos Fridas*, el retrato *Frida con rebozo magenta* tomado por Nickolas Muray en 1939, pero el diálogo que se produce entre el lienzo y la artista sentada para la toma fotográfica es mucho más evidente. *Las dos Fridas*, uno de los cuadros de mayor dimensión en la producción de la artista (172x172 centímetros) es, posiblemente, su pintura más conocida y más estudiada.²⁶⁶ Todas las aproximaciones, con diferencias entre algunas de ellas, evidencian un rasgo especialmente relevante: la dualidad (de orígenes, iconográfica o de identidades) juega un papel fundamental en este cuadro. Kahlo no duda en retratarse dos veces en un mismo lienzo e, incluso, subraya la duplicidad en el título de su creación. Esa dualidad presente en el cuadro queda acentuada, más si cabe, cuando se incluye en la composición fotográfica una tercera Frida que, lejos de multiplicar exponencialmente tal característica de la pintura, incide en la fragmentación y la posibilidad de representar a *múltiples Fridas*. Es decir, la artista cuestiona con composiciones como las descritas el estatus ontológico de su yo representado.

Frida practicó ejercicios visuales parecidos poco tiempo después. Por ejemplo, junto a la fotógrafa Florence Arquin²⁶⁷ en dos imágenes compositivamente menos relevantes: en 1943 en el patio de La Casa Azul junto al lienzo *Diego en mi pensamiento* (1943) (Imagen 247) y en 1949 junto a *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl*, (1949) (Imagen 248). Esta última fotografía pertenece a una sesión compuesta por tres tomas: en dos de ellas apenas se subraya el parecido entre ambas Fridas, pero en la fotografía

266. Algunos de los análisis más relevantes sobre esta pintura pueden encontrarse en: Herrera, 2007: 474 y Ankori, 2002: 159-162. Patrica Mayayo ofrece un breve repaso por algunas investigaciones complementarias del cuadro (2008: 127-132). Además, Frida Kahlo hace una entrada en su diario titulada "Origen de las dos Fridas" donde escribe el recuerdo de haber tenido una amiga imaginaria (su álter ego). Se ha asociado esta explicación con la presencia de dos Fridas en el cuadro. Puede consultarse el texto y un comentario del mismo en Lowe, 2010b: 245.

267. Florence Arquin fue una fotógrafa, pintora y escritora estadounidense que durante los años cuarenta viajó por diferentes países de Latinoamérica para estudiar el arte y la cultura de esos lugares. Durante su estancia en México, intimó con Diego y Frida y se convirtió en una asidua en las reuniones de La Casa Azul. Frida le regaló el cuadro *Diego y yo* (1949). Arquin publicó, también en 1949, *Diego Rivera: The Shaping of an Artist, 1889-1921* (Hooks, 2002: 24). Para mayor información sobre esta fotógrafa se recomienda la lectura de Arquin, 1971: VII- XIII.

que nos ocupa se aprecia cómo Kahlo y Arquin quieren fomentar tal parecido y la artista aproxima su cabeza al lienzo en una evidente referencia a su vinculación con el mismo.

De manera similar podemos analizar la siguiente serie fotográfica realizada en 1949 en Coyoacán por Héctor García, conocido fotorreportero mexicano que desde los años cuarenta hasta la década de los noventa retrata con asombrosa ubicuidad los principales acontecimientos del país.²⁶⁸ La sesión, realizada en una estancia de La Casa Azul que parece ser la habitación de Frida, está compuesta por, como mínimo, siete fotografías. Algunas de ellas parecen haber sido tomadas casi por sorpresa ya que la artista aparece con los ojos cerrados, pero al menos cuatro de las imágenes nos muestran a Frida posando de diferente manera: abrazando un conejo o uno de sus perros Xoloitzcuintle, en diversos primeros planos y, de nuevo, junto a su cuadro *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949) (Imagen 249-252).²⁶⁹ En toda la serie la luz natural se revela como uno de los elementos más relevantes de la composición. García hace coincidir las geométricas sombras procedentes de las ventanas por donde entra la escasa luz que deja entrever la figura de la artista con el rostro de Frida. De esta manera muestra una red de luces y sombras muy evidente en estos retratos.

Un breve apunte sobre la pintura en cuestión (Imagen 253) nos ayudará a comprender mejor la propuesta de la artista en estas fotografías. Empleando un complejo sistema simbólico y referencial que incluye iconografía oriental, Frida divide su cuadro en dos partes perfectamente identificables: una, en la que predominan los tonos claros (iluminada por el sol) y otra, oscura, con una dominante marrón (en sombra y con la luna al fondo).²⁷⁰ Este mismo esquema es, precisamente, el que puede verse en las fotografías que están marca-

268. Para mayor información sobre la labor fotográfica de Héctor García se recomienda la consulta del monográfico nº 26 de la revista *Luna Córnea* dedicado al fotógrafo (VV.AA., 2003).

269. Kahlo posó en otra ocasión junto a este cuadro y con su amigo Miguel Covarrubias, pero sin fomentar en ningún caso el parecido entre ella y el cuadro.

270. Para mayor información sobre el cuadro y su significado se recomienda la lectura de Ankori, 2002: 231-235 y Mayayo, 2008: 170-178.

das plásticamente por el contraste luz versus sombra. El uso de la sombra había tenido una escasa presencia en los retratos fotográficos de Frida donde destacaban otros componentes constructivos o simbólicos de la imagen (cierto tipo de encuadre, de pose, de tratamiento del color, de referencias personales, etc.). Pero, en esta ocasión, es por medio de la sombra proyectada sobre el rostro de la artista que fotógrafo y modelo entablan un diálogo entre ambas composiciones y fomentan, además, la confusión entre esas dos Fridas que aparecen en la fotografía.

Dos años después, en 1951, Kahlo posa en su estudio para la cámara de Gisèle Freud junto a uno de los médicos que más veces la trataron a lo largo de su vida: el doctor Juan Farill²⁷¹ (Imagen 254). En la fotografía vemos a Frida sentada en una silla de ruedas mientras sujeta unos pinceles y una paleta. Aparece en la escena el propio doctor Farill situado al lado de la artista. Además, se muestra el cuadro titulado *Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill* (1951) (Imagen 255). En la pintura, Kahlo se dibujó en silla de ruedas, con una paleta y unos pinceles en las manos y al lado de un supuesto retrato de Farill. Poco después de finalizar este lienzo, la artista se lo regaló al doctor en agradecimiento por su labor médica.²⁷² Algunos autores han señalado las connotaciones religiosas de la pintura que parece casi un exvoto (Hooks, 2006: 25). Herrera, dice: “Frida encarna a la víctima salvada de un peligro inminente y el doctor Farill sustituye a la imagen sagrada” (2007: 493). Pero al insertar esta pintura en la fotografía se desvela otra intención: las dos Fridas miran al espectador, las dos se parecen más allá de la evidencia retratística y, al lado de la artista, se sitúa en ambas ocasiones un inmutable doctor Farill que dirige su mirada fuera de campo. Parece que asistimos, directamente, a la representación de una pintura. Parece, también, que somos testigos de la pintura de una fotografía. Sólo el marco diferencia cada una de las representaciones. Este elemento es, precisamente, la herramienta que “separa la imagen de todo lo que es *no imagen*. Define

271. Las alusiones al trabajo médico de Farill en las cartas de Frida son muy numerosas, así como en su diario. Este doctor fue quien tomó la decisión de amputarle la pierna derecha en 1953. Pero Kahlo necesitaba una silla de ruedas para moverse desde hacía tiempo, como puede apreciarse en la fotografía (Herrera, 2007: 518- 519).

272. Kahlo le regaló dos cuadros a Farill. Este y una naturaleza muerta realizada entre 1952 y 1954 donde la artista pinta una paloma y una bandera mexicana en la que escribe: “Viva la vida y el Doctor Juan Farill” (Herrera, 2007: 493).

su encuadre como un mundo significativo en sí, frente al *fuera de marco*, que es el mundo de lo real.” (Stoichita, 2011: 67). Pero, si al marco de la pintura sumamos el de la fotografía donde la artista también posa, parecería que la composición de Kahlo propone unas preguntas: ¿dónde reside la realidad en esta imagen?, ¿qué Frida, por decirlo de otra manera, es la real?

Ambas cuestiones, que prácticamente son enunciadas en este retrato de 1951, había llegado a su clímax años antes. Concretamente con una pequeña fotografía tomada por Nikolas Muray en 1938 (Imagen 256). Salomón Grimberg especifica que la escena se capturó en Coyoacán (2005: 113).²⁷³ En la fotografía vemos a Frida sujetando un marco y encuadrando, dentro de él, su propio busto. La artista mira al objetivo de la cámara y ladea la cabeza adoptando la posición con la que solía pintarse. El juego compositivo que plantea la fotografía es evidente: Frida, *enmarcada* por la fotografía, vuelve a *enmarcarse* usando para ello el marco de una pintura. Se propone, directamente, como un objeto de arte. Kahlo adopta el lugar de sus representaciones pictóricas mientras se ofrece como una representación fotográfica. El espacio de la representación ha quedado absolutamente roto y, con él, el sujeto único de la tradición occidental que da paso en esta fotografía, de forma muy evidente, a un “yo quebrado” (de Diego, 2011: 31). Pero, además, el borde paradójico que separaría una vida (un ser real, un referente) de un obra (una representación) es evidentemente desvelado en esta imagen. Cobran entonces sentido las lecciones a este respecto que utilizan el concepto de “borde paradójico” para explicar ciertas prácticas autobiográficas. Ángel G. Loureiro aclara:

“No podemos separar radicalmente vida y obra pero tampoco podemos explicar la una por medio de la otra, sino que tenemos que comenzar a pensar lo *autobiográfico* desde esa premisa del borde paradójico que separa, une y atraviesa al mismo tiempo corpus y cuerpo, vida y obra.” (1991: 7).²⁷⁴

273. Grimberg también señala que la fotografía deja entrever el cuadro *Recuerdo de la herida abierta* (1938). Este dato no aporta mucha información a la propuesta gráfica que hace Kahlo en la fotografía y parece, más bien, un simple error de encuadre.

274. Con estas palabras, Loureriro se hace eco del concepto derridiano de *dynamis* entendido, precisamente, como ese “borde paradójico” entre vida y obra (Derrida, 1982: 16-17).

Sumada a la clara interpelación que Kahlo hace al espectador por medio de estos trabajos,²⁷⁵ se abunda en la construcción lingüística y retórica de la imagen mediante el desdoblamiento de un yo que es a la vez un yo narrador y, además, un yo narrado. El narrador y el personaje se determinan mutuamente de forma evidente en todas estas fotografías hasta el punto de difuminar su diferencia. Pero la propuesta de Kahlo no queda ahí: con sus dobles representaciones, Frida plantea al espectador la duda sobre la capacidad cognoscitiva y referencial de la fotografía. Desactiva o, cuando menos, desafía la referencialidad fotográfica. ¿Quién es Frida Kahlo?, ¿un retrato pictórico?, ¿una modelo fotografiada?, parece preguntar al espectador de estas imágenes a través de una estructura especular que, en verdad, reflexiona y desafía el “estatus ontológico del yo” (Eakin, 1991: 80).

Es decir, Frida Kahlo muestra a través de estas fotografías, demuestra más bien, como en lugar de proporcionar conocimiento sobre un sujeto, lo que diferencia su práctica fotográfica es, fundamentalmente, una peculiar estructura especular que permite a *dos sujetos* reflejarse mutuamente y constituirse mediante esa reflexión mutua (Loureiro, 1991: 6). Esa es, precisamente, la estructura que se propone en estas imágenes, las cuales, desvelando una búsqueda pero también un cuestionamiento a la hora de definir la propia identidad, lejos de testimoniar al “individuo-Frida Kahlo” hacen que se tambaleen ciertas nociones que atañen a esa idea de sujeto como ente individual y estable.

4.1.2. Escayolas y arneses. Las estrategias autobiográficas de Kahlo

Los análisis y explicaciones del apartado anterior se han centrado en identificar y cuestionar el denominado modelo epistemológico y cognoscitivo que entendería las prácticas biográficas como meras reproducciones de una vida. La idea de que estos discursos autobio-

275. Es importante recordar que la propuesta teórica de Derrida con respecto a la autobiografía se centra, en buena medida, en sostener que el acto autobiográfico se daría no tanto en la escritura como, precisamente, en la escucha (en la lectura). Es decir, que el yo pasa siempre por el *otro* y que estamos ante un “acto dialógico” (Loureiro, 2000-2001: 146). La autobiografía no es autosuficiente, es heterobiográfica, necesita del otro, o como explica Loureiro: “La oreja del otro firma por mí, me dice, constituye mi yo autobiografiado” (1991: 7).

gráficos son emitidos, además, por un sujeto único e individual que ostenta una total soberanía sobre su creación, es una parte fundamental de este modelo.²⁷⁶ Como recuerda Mikel Sprinker: “Tanto la autobiografía como el concepto del autor como sujeto-soberano sobre el discurso son productos del mismo *episteme*.” (1991: 120). Esta premisa, que empieza a cuestionarse a partir de la valoración del yo textual, fue puesta en duda por Frida mediante ejercicios fotográficos como los vistos hasta el momento.

Pero, además, la autobiografía se ha asentado tradicionalmente sobre otros presupuestos básicos: “Toda autobiografía está escrita en el contexto de prácticas e instituciones que posibilitan que los(as) autobiógrafos(as) hablen de sí y que conforman las estrategias autobiográficas.” (Loureiro, 2000: 139). A día de hoy se sostiene que no hay una forma intrínsecamente autobiográfica (Bruss, 1991: 67), pero sí podemos encontrar ciertas características que nos permiten calificar algunos discursos como de índole autobiográfica. Es decir, que “existen unas formas, más o menos institucionalizadas, de hablar de uno mismo” (Bourdieu, 2011: 129). Ciertos autores han centrado parte sus esfuerzos teóricos en desentrañar, precisamente, cuáles han sido las estrategias autobiográficas principales en la construcción de este género además de las condiciones que ya enunciara Lejeune en su definición de 1975.²⁷⁷

El profesor Loureiro también ha identificado algunos de estos *leitmotiv* autobiográficos. Aunque él se refiere a la posibilidad de encontrar autobiografías realizadas por mujeres, uno de los artefactos culturales que tradicionalmente ha sostenido las prácticas autobiográficas es que los sujetos protagonistas son, en su gran mayoría, hombres. Sidonie Smith publica en

276. Karl J. Weintraub examinó, precisamente, cómo la noción de individualidad presupone la unicidad en la concepción del sujeto occidental (1991: 27-28). Linda Anderson identifica esto con una “noción esencialista o romántica de la individualidad” (2008: 20).

277. Conviene recordar que Lejeune indica que la autobiografía se caracteriza por rasgos pertenecientes a cuatro categorías: con respecto a la forma del lenguaje es una narración en prosa; el tema tratado es la vida individual o la historia de una personalidad; en la situación del autor se produce una identidad entre el autor (que remite a una persona real) y el narrador; y, por último, refiriéndonos a la posición del narrador se da una identidad entre el narrador y el personaje principal y, también, una idea retrospectiva de la narración (1991: 48). Ya se han explicado las diferencias con las llamadas autobiografías visuales y las particularidades del material fotográfico en su imbricación con las prácticas autobiográficas.

1987 *Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres* y explica como la “autobiografía formal” (1991: 93) se ha identificado, exclusivamente, con una serie de textos escritos por hombres. El hecho de considerar la vida como una historia a narrar (presuponer, por tanto, que la vida puede ser una historia, un todo unitario, cronológico y secuencial que se adapta a la idea de una existencia que puede contarse -Bourdieu, 2011: 121-122-) protagonizada por un yo autónomo que, además, es el agente de sus propios logros, deja lugar, exclusivamente, para un tipo de sujeto: aquel que pueda conseguir logros. El sujeto de la autobiografía es para Smith un individuo masculino que se adhiere y reproduce el sistema patriarcal de Occidente.²⁷⁸

Y esto es así, porque la autobiografía se ha entendido como la exposición pública de un individuo privado (Anderson, 2008: 22) donde la esfera doméstica queda absolutamente relegada. Profundamente relacionado con ello, y para fomentar la autoridad de ese logro que consigue logros (Smith llega a calificar la autobiografía de “discurso falocéntrico” – 1991: 101-), la autobiografía se identifica con el relato de unas vidas normativizadas y relacionadas con valores como los de la ejemplaridad y la heroicidad. Esto es más evidente, si cabe, en el caso de las autobiografías de artistas. Como es de suponer, las representaciones del artista han sufrido una notable evolución desde el Renacimiento (momento en que los creadores plásticos y los hechos culturales comienzan a ser motivo de interés -Guillén, 2009: 35-) hasta llegar a la concepción contemporánea con la que Kahlo convivió. Pero en la notabilísima investigación *La leyenda del artista*, publicada originalmente en 1934 por Erns Kris y Otto Kurz, se demuestra cómo la imagen del artista, superando épocas, fronteras y las principales convenciones culturales de Occidente, habría mantenido un “perfil estructural” (de la Villa, 2009: 102) de la identidad del artista a fuerza de repetir ciertos mitos.²⁷⁹

El estudio de Kris y Kurz explica cómo las biografías han presentado tradicionalmente la

278. Para mayor información sobre las determinaciones de género en las prácticas autobiográficas se recomienda la consulta de Gilmore, 1994: 54-78 y de Watson y Smith, 2012: 1-46 .

279. En el prefacio de este libro, Ernst Gombrich señaló cómo Kris y Kurz habrían desvelado que “las historias que se cuentan sobre los artistas en todos los tiempos y latitudes reflejan una respuesta humana y universal a la magia misteriosa de la creación de la imagen” (2007: 13).

vida de los artistas relacionándolos con valores como los de la heroicidad y la genialidad.²⁸⁰ Esta “afirmación aurática” (Guillén, 2009: 40) también es una constante en las autobiografías, pues conviene incidir en el hecho de que ser un sujeto que se retrata, se cuenta y se expone, puede relacionarse con una búsqueda identitaria, pero además con la consciencia de ser un individuo diferente que, por algún motivo, considera que debe ser recordado (Guillén, 2009: 37). Es decir, la autobiografía también muestra una retórica en torno al genio muy relacionada con nociones como las del talento, la dignidad o la ejemplaridad: “la *Vida* que se narra obtiene algún tipo de dimensión ejemplar” (Pozuelo Yvancos, 2009: 54). O, tal y como explica Sousslof, la ejemplaridad o la heroicidad son dos requisitos fundamentales de estos textos:

“No es sólo que la ejemplaridad sea un factor de presión en todos los aspectos para la integración social del individuo o del tipo de narración, sino que además (...), también inserta el cuerpo del artista en la historia.” (2009: 28).

Es decir, para poder considerar a un artista como tal es preciso que este encaje, de una u otra manera, en una concepción codificada donde, y esto es fundamental, algunos “aspectos límites de la particularidad de una vida” (Sousslof, 2009: 31) quedan atemperados.²⁸¹ Numerosos motivos hicieron de la vida de Kahlo, según se conoce, una experiencia plagada de situaciones límite. Fundamentalmente por la repercusión física de esos hechos. Por decirlo claramente: Frida Kahlo experimentó mucho dolor corporal a lo largo de su vida y eso le supuso constatables incidencias anímicas.²⁸² Por estos motivos, Kahlo pasó largas temporadas

280. En su reseña sobre la obra de Kris y Kurz, la historiadora del arte Rocío de la Villa señala que tras la publicación de este estudio se constata el “sustrato religioso del culto moderno al genio (héroe)” (2009: 103). Además, relaciona esto con la crítica a la “teología del arte en la Modernidad” (2009: 103) que Walter Benjamin lleva a cabo utilizando su noción del aura.

281. Tampoco son desconocidas las atribuciones (algunas ciertas) de problemas mentales y episodios extremos en la vida de diversos artistas que se habrían tomado como la clave de su originalidad creadora. La conexión entre el mito del genio y la locura es de sobra conocida. Un reflexión sobre los orígenes de este mito (que poco tiene que ver con discapacidades físicas), sus límites y algunos ejemplos puede encontrarse en VV.AA., 1997 y en Romo, 2009: 42-48.

282. En su estudio biográfico, Hayden Herrera consultó algunos de los partes médicos de Frida. Allí pudo comprobar que la artista contrajo poliomielitis a los seis años de edad (2007: 32) y constatar las numerosas lesiones que le provocó su accidente en 1925. Herrera resume estas lesiones de la siguiente manera: “Su columna vertebral se rompió en tres lugares de la región lumbar. También se fracturó la clavícula y la tercera y cuarta costillas. Su pierna derecha sufrió once fracturas y el pie derecho fue dislocado y aplastado. El hombro izquierdo estaba fuera de lugar

en instituciones sanitarias (tanto en México como en Estados Unidos e, incluso, durante su único viaje a Europa visitando París) y convaleciente en su casa. El escenario de muchas de sus obras pictóricas y fotográficas es, por tanto, su entorno doméstico pues allí trabajaba la artista. Y en este contexto, tomando el espacio privado no sólo como un lugar de trabajo sino como materia de sus creaciones, Kahlo desarrolló gran parte de su obra artística. Estancias de La Casa Azul, habitaciones de hospitales y camas aparecen con mucha frecuencia en sus cuadros. Pero también muchas sesiones fotográficas tuvieron lugar en estos espacios privados y se ha llegado a retratar a Frida en un emplazamiento sumamente personal: su propio dormitorio.²⁸³

Kahlo hizo de estos escenarios el entorno apropiado para desarrollar prácticas cotidianas propias de la esfera privada (protegidas de la observación exterior, por tanto –Castilla del Pino, 1996: 19-), pero también el lugar de encuentro de muchos actos que podrían ser públicos (dispuestos para ser observados –Castilla del Pino, 1996: 20-). Sumadas a todas las imágenes de su proyecto fotográfico descritas hasta el momento y que se desarrollan en estos espacios, existen otras donde vemos a la artista en su casa recibiendo a personalida-

y la pelvis, rota en tres sitios. El pasamanos de acero [se refiere a una barra de acero del bus donde viajaba Kahlo], literalmente, le atravesó a la altura del abdomen; entró por el lado izquierdo y salió por la vagina.” (2007: 74). Frida nunca quedó totalmente recuperada del fuerte impacto y sufrió complicaciones de muy diversa índole debido a estas lesiones (desde numerosos abortos –Herrera, 2007: 195- hasta infecciones de piel, profundas heridas en la espalda, problemas intestinales, fuertes jaquecas o complicaciones óseas). Pasó, por lo menos, por seis hospitales para someterse a operaciones, tratamientos o ingresos: el Hospital Americano en París, el Hospital Henry Ford en Detroit, el Hospital para Cirugía Especial en Nueva York, el Hospital St. Luke’s en San Francisco, el Hospital de la Cruz Roja y el Hospital Inglés estos dos últimos en México D.F. (Herrera, 2007: 654). Para paliar el dolor de todo este periplo sanitario, la artista consumía importantes cantidades de analgésicos y otros medicamentos y, en algunos casos, alcohol (Herrera, 2007: 437, 448, 483, 486-487, 502-503, 509, 519, 530 y 532-533). Se cree que tuvo un intento de suicidio y no se descarta que su muerte fuera provocada por un consumo excesivo de medicamentos (Herrera, 2007: 541-542). Por aquel entonces ya le habían amputado su pierna derecha (Herrera, 2007: 528). Todo esto le hizo padecer intensos periodos depresivos de los que dio buena cuenta en su diario, escrito de 1944 a 1954, y en las cartas que enviaba a sus amigos (por ejemplo, en las siguientes entradas: Tibol, 1999: 37-39, 41, 48, 51, 55, 56, 58-59, 60-61, 62, 63, 64, 72, 73, 83, 90-94, 110-113, 114, 115, 129-131, 145-149, 150-152, 192, 203-204, 210-211, 213, 224-226, 233-236, 257 y 270-271). Puede encontrarse uno de estos partes médicos escrito en 1946 por la doctora alemana Henriette Begun en Burrus, 2011: 121-124. Asimismo, pueden consultarse las cartas que cruzó con el doctor Leo Eloesser y fotografías de los aparatos ortopédicos que usó en el catálogo, reseñado en la bibliografía, *Querido Doctorcito. Frida Kahlo- Leo Eloesser. Correspondencia* y en la reconstrucción fotográfica de Iturbide y Bellatín, 2008.

283. Recordemos, por ejemplo, las sesiones con Lola Álvarez Bravo, Juan Guzmán, Héctor García, Nickolas Muray, Bernice Kolko o Bernard Silberstein.

des como León Trotsky, André Breton o el cineasta Serguéi Eisenstein (Imágenes 257, 258 y 259). E, incluso, en este lugar se realizaron algunos reportajes periodísticos como el de 1951 capturado por Gisèle Freund para el periódico *Novedades*.²⁸⁴ Es decir, los límites entre estos emplazamientos quedan, en el trabajo de Kahlo, absolutamente difuminados. Pues bien, será en ese espacio pseudo-doméstico y privado donde Frida realice dos retratos a tener en cuenta en este momento. En ellos vemos a la artista manteniendo las mismas actitudes a la hora de posar que se han descrito, una y otra vez, en esta investigación. En nada varía su disposición ante cámara, pero lejos de hacer gala de una heroicidad física, estas fotografías nos muestran a Frida en algunos momentos de su convalecencia: los espacios privados (el patio de su casa o su cama) son el escenario donde, manteniendo su particular retórica fotográfica, nos enseña una imagen poco común para ser capturada fotográficamente, como veremos a continuación.

En torno a 1941 Frida posa en el patio de La Casa Azul para la cámara de Florence Arquin. La sesión está compuesta, al menos, por cuatro retratos.²⁸⁵ En dos de ellos (uno de los cuales, por lo menos, se conserva en color), Kahlo aparece sentada de perfil en su silla de ruedas y protegida del sol por una sombrilla. Mira a cámara y, en una ocasión, sujeta un ramo de flores (Imagen 260). Las otras dos fotografías son más relevantes para este análisis: en la primera, la artista mira al suelo, pero en el segundo retrato dirige su mirada directamente a la cámara (Imagen 261). Kahlo sigue sentada en una silla de ruedas, lleva unos grandes lazos en el pelo, múltiples anillos en ambas manos y una falda larga. Lo más llamativo de esta fotografía es que la artista posa con el *huipil* subido de tal manera que podemos apreciar fácilmente la escayola que cubre todo su torso. El corsé, que actualmente se conserva en el Museo Frida Kahlo,

284. La Casa Azul fue también el escenario de algunas grabaciones caseras de los Kahlo-Rivera e, incluso, de un escena filmada en 1951 por Lola Álvarez Bravo con Kahlo como parte de un proyecto cinematográfico experimental de la fotógrafa y otros compañeros que no llegó a finalizar (para más información sobre esta filmación se recomienda la lectura de Hernández Campos, 1993: 338-242 y Ferrer, 2000: 52-53).

285. Estos cuatro retratos no han sido relacionados entre sí. Actualmente las fechas de estas tomas no se conocen con exactitud, pero si nos fijamos con atención en las fotografías veremos cómo Frida va vestida y peinada exactamente igual, está en la misma silla de ruedas y posa en el patio de su casa. Creo que las cuatro imágenes forman parte del mismo conjunto fotográfico.

cobra una presencia significativa en la imagen pues es muy evidente. En él, Kahlo dibujó una hoz y un martillo (huelga decir que en alusión a su militancia comunista) y “lo que parece ser un bebé malogrado en posición fetal” (Hooks, 2006: 24). Refiriéndose a esta misma fotografía, Margaret Hooks considera que para copiar el feto en su corsé Frida pudo usar uno que ella conservaba en formol en su propia casa (2006: 24).²⁸⁶ Por tanto, el dibujo podría hacer referencia a alguno de los múltiples abortos que la artista sufrió. Tiempo después, en 1950, y junto al fotógrafo Juan Guzmán, veremos otra sesión fotográfica en la que Frida vuelve a enseñar uno de los corsés que usó e, incluso, aparece pintando sobre él mientras permanece postrada en la cama (Imágenes 95-99). Pero es en el retrato de Arquín donde la artista parece señalar, directamente, su prótesis de escayola al levantarse el huipil y posar, tal y como solía hacerlo, a pesar de estar unida a este aparatoso artefacto.

Poco antes, en 1940, Frida fue retratada por Nickolas Muray tras uno de sus ingresos hospitalarios.²⁸⁷ En esta ocasión, y por prescripción del doctor Juan Farill, la artista había comenzado a utilizar un aparato de tracción para intentar estirar su columna (Herrera, 2007: 352). Frida quedaba postrada en la cama y aprisionada por el mecanismo. En algunas de estas fotografías la vemos recibiendo visitas (Justino Fernández, Rosa Covarrubias o su hermana Cristina Kahlo posan en la Imagen 262 junto a ella). En otras, Kahlo se coloca el mecanismo en la cabeza y, a duras penas, intenta pintar. En uno de esos retratos firmados por ella puede leerse: “Para Diego con el cariño de Frida”. Otra de estas imágenes se encuentra en la colección fotográfica de Vicente Wolf y, en ella, la artista escribió: “Completamente fregada” (Imagen 263), es decir, muy dolorida. En este retrato pueden apreciarse sus ojos vidriosos.²⁸⁸

286. Frida ya había dibujado fetos en algunas de sus pinturas (por ejemplo en *Henry Ford Hospital* o en *El aborto* ambas terminadas en 1932). Además, se sabe que en su biblioteca había libros de obstetricia que pudieron ser usados para algunos de sus lienzos (Ankori, 2002: 153-159 y Mayayo, 2008: 141). También se ha señalado en diversas ocasiones el interés de Kahlo por la imaginería médica (Mayayo, 2008: 141). Pueden consultarse algunos libros, historias médicas y objetos quirúrgicos que Kahlo conservó en Kraus, 2010: 52-57

287. Como ya se ha señalado, Kahlo fue retratada por Muray mientras estaba convaleciente en, al menos, veintinueve imágenes tomadas en dos ocasiones: en 1940 y en 1946. Salomon Grimberg determinó que las fotografías de 1940 se realizaron en un hospital, pero parece que Frida está en su propia casa.

288. Elizabeth Carpenter incluye este mismo retrato en su estudio (2007: 53).

Pero posiblemente la fotografía más sorprendente de este conjunto es un retrato que enmarca el rostro de Kahlo y el arnés que sujeta su cabeza (Imagen 264). En la imagen Frida mira a la cámara como solía hacerlo. Está despeinada por la posición del arnés y es fácil intuir la incomodidad y el dolor que le causaba el mecanismo. Aún así, no parece estar simplemente documentando este momento, sino construyendo un retrato como los que solía hacer con las variaciones evidentes producidas por la situación en la que se encuentra. Es decir, Frida posa para la cámara de Muray incluso en un momento que parece poco apropiado para ser objeto de un retrato.

Podríamos sumar a estas fotografías tomadas por Arquín y Muray un numeroso conjunto de retratos de la artista en su cama. Otro ejemplo: en 1952 (apenas dos años antes de su muerte y cuando ya se encontraba físicamente muy débil), la artista posa para Bernice Kolko en su dormitorio (Imagen 36). Dirige la mirada al objetivo, lleva unas flores en el pelo, un *huipil*, muchos anillos y una falda larga: se ha acicalado como normalmente lo hacía y está tumbada en su cama. En otro momento de la sesión, posa fumando sentada en el patio de su casa, pero sorprende como, apenas un instante antes, se ha fotografiado en su propia cama.²⁸⁹

A pesar de la convalecencia, de los tratamientos a los que fue sometida, de sus corsés, de una corporalidad vulnerable que, en definitiva, poco tiene que ver con la ejemplaridad de unos cuerpos normativos o heroicos, Kahlo no detiene su producción retratística pictórica y, tampoco, fotográfica. Frida adquiere una autoconsciencia muy ligada a las situaciones corporales límite que vive y esto tiene evidentes consecuencias en sus creaciones. La construcción de su propia imagen, con las peculiaridades de ese cuerpo *torturado*, es una parte fundamental de su propuesta estética (Ankori, 2002: 95-110 y Yang, 2012: 314-341). Con frecuen-

289. No mucho tiempo después de esta sesión fotográfica (concretamente en enero de 1953), Frida Kahlo hace una anotación sobre Kolko en su diario. Fue la única fotografía de la que escribió en este manuscrito a excepción de las referencias a la profesión de su padre Guillermo. Frida dice: "Me parece que es una gran artista. Fotografía admirablemente la realidad (no es comunista). Ciudadana norteamericana- Judía Húngara. Dice que está por la paz, pero...?" (en Lowe, 2010b: 268). Para mayor información sobre el trabajo fotográfico de Kolko en México se recomienda la lectura de Kolko y Castellanos, 1966 y Rodríguez, 1996.

cia se ha sostenido que Frida camufló estas complicaciones físicas usando faldas largas para disimular la deformación de una de sus piernas o barroquizando excesivamente su vestuario (Herrera, 2007: 33- 34 y 151; Mayayo, 2008. 201-202). Pero lo cierto es que también se retrató mostrando esta condición (incluso haciendo ostentación de ella en algunas ocasiones). Parece que la artista se distancia de la imagen de los sujetos autorizados y, en cierto sentido, se resiste a la normalización que imponen las técnicas de representación corporal con las que convive.

No es casual que Kahlo haga uso del medio fotográfico para construir unas imágenes que portan un componente corporal tan evidente. Federica Muzzarelli recuerda que hay historias (como las del feminismo) que están muy ligadas a la reivindicación de la corporalidad como interfaz verificable de la identidad (Muzarelli, 2009: 14).²⁹⁰ Pues bien, la fotografía sería una herramienta privilegiada para tal menester: en ejercicios fotográficos como estos, Frida pone en práctica unas estrategias que transgreden, podríamos decir, un ideal autobiográfico normativo. La artista, que parece explorar todas las facetas de su identidad a través de su dimensión corporal (incluso aquellas aparentemente poco fotografiables), se considera un sujeto apto para el retrato y reivindica, mediante estos *puntos de fuga fotográficos*, su presencia en tales imágenes.

290. Para mayor información sobre estas políticas del cuerpo y la comprensión del cuerpo como un lugar de poder se recomienda la consulta Pollock, 1996: 6-9 y McNay, 1992. Un repaso por algunas propuestas fotográficas que han trabajado la representación del cuerpo como arma política puede encontrarse en Ewing, 1996: 324-353.

4.1.3. Anexo fotográfico



237. Frida Kahlo junto a *Autorretrato con collar*. Lucienne Bloch (1933).



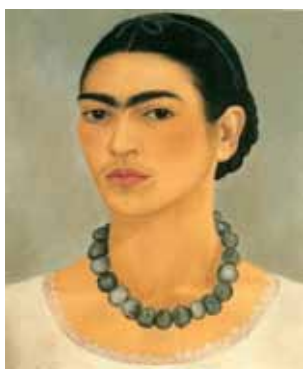
238. Frida Kahlo en un sillón. Lucienne Bloch (1933).



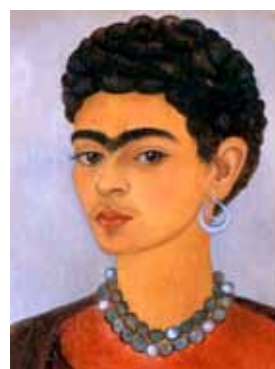
239. Frida Kahlo junto a una amiga. Lucienne Bloch (1933).



240. Frida Kahlo y Diego Rivera con máquina de escribir. Lucienne Bloch (1933).



241. *Autorretrato con collar*. Frida Kahlo (1933).



242. *Frida con pelo corto*. Frida Kahlo (1935).



243. Frida Kahlo y Nickolas Muray junto a *Yo y mis pericos*. Nickolas Muray (1941).



244. *Yo y mis pericos*.
Frida Kahlo (1939).



245. Frida Kahlo en su estudio junto a *Las dos Fridas*. Fritz Henle (1943).



246. *Las dos Fridas*.
Frida Kahlo (1939).



247. Frida Kahlo junto a *Diego en mi pensamiento*. Florence Arquin (1943).



248. Frida Kahlo junto a *El universo, la tierra* (México), *Yo, Diego y el señor Xólotl*. Florence Arquin (1949).



249. Frida Kahlo abrazando a un conejo. Héctor García (1949).



250. Frida Kahlo abrazando a un perro Xoloitzcuintle. Héctor García (1949).



251. Frida Kahlo en contrapicado. Héctor García (1949).



252. Frida Kahlo junto a *El universo, la tierra* (México), *Yo, Diego y el señor Xólotl*. Héctor García (1949).



253. *El universo, la tierra* (México), *Yo, Diego y el señor Xólotl*. Frida Kahlo (1949).



254. Frida Kahlo junto a *Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill*. Gisèle Freud (1951).



255. *Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill*. Frida Kahlo (1951).



256. Frida Kahlo con marco. Nickolas Muray (1938).



257. Frida Kahlo con Trotsky y miembros del Departamento político del Distrito Federal (1937).



258. Frida Kahlo y André Bretón (ca. 1938).



259. Frida Kahlo con Serguéi Eisenstein y Martha Gellhorn (1931).



260. Frida Kahlo con flores y sombrilla.
Florence Arquín (ca. 1941).



261. Frida Kahlo con su corsé de escayola
pintado. Florence Arquín (ca. 1941).



262. Frida Kahlo convaleciente visitada por sus amigos.
De Izq. a Drch. Justino Fernández, Rosa Covarrubias y Cristina Kahlo.
Nickolas Muray (1940).



263. Frida Kahlo convaleciente con aparato ortopédico.
Nickolas Muray (1940). Inscripción: "1940- Completamente fregada".



264. Frida Kahlo convaleciente con arnés en tracción.
Nickolas Muray (1940).

4.2. *Flashes de una vida. La autodefinición fotográfica de Kahlo*

La aportación autobiográfica de Kahlo en sus obras es, en buena medida, un ejercicio de reflexión sobre el estatuto teórico de estas prácticas. Como se ha explicado hasta este momento, Frida se plantea a través de una serie de actos fotográficos, problemas nodales del estudio autobiográfico e, incluso, transgrede algunas de las nociones que mantiene la autobiografía tradicional. Pero si por algo puede calificarse un discurso autobiográfico es, fundamentalmente, por proponer una mirada sobre la vida de aquel sujeto que lo protagoniza. Es decir, por realizar “una indagación del sujeto por él mismo” (Sprinker, 1991: 123). Pues bien, Kahlo tampoco elude este área de trabajo. En un momento de su producción gráfica, la artista construye unas imágenes donde, por una parte, relata algún episodio de su vida y, por otra, evidencian su intención de “establecer una relación consigo misma” (Lowe, 2010: 25) a través de estos materiales.

Uno de los postulados más importantes del estudio de Georges Gusdorf sobre las prácticas autobiográficas, se centraba en explorar las posibilidades y límites de autoconocimiento que ofrecen tales discursos. Gusdorf nunca deja de confiar en la capacidad cognoscitiva del género y llega a estudiar la facultad de autocreación que reside en la autobiografía. Recordando las palabras del filósofo francés Jules Lequier, “Hacer, y al hacer, hacerse”, considera que un rasgo fundamental de la autobiografía es que tiene un “carácter creador y edificante” (1991: 16), de tal manera que la realización de esos discursos producen en cierta medida al autor: “al yo que ha vivido se le añade un segundo yo creado en la experiencia de la escritura” (1991: 3), sostiene Gusdorf. La idea de un sujeto que se autoinventa gracias a un acto autobiográfico se encuentra también en las teorías de otros autores como, por ejemplo, en los estudios de Paul John Eakin: “Es a través del lenguaje y del desarrollo de la imaginación en el lenguaje como el hombre consigue la dimensión autorreflexiva de la concienciación” (1991: 83).

Investigaciones como las de Paul de Man explican la imposibilidad de esta tarea. Para de Man, las prácticas autobiográficas sólo pueden reproducir o crear una vida en la misma medida que la desfiguran. No porque cada sujeto sea un ente inefable, único e irrepetible, sino, fundamentalmente, porque las prácticas autobiográficas son artefactos retóricos con una estructura tropológica, es decir, que se sirven del lenguaje escrito y este nunca permite un total acceso a aquello que representa: “El lenguaje, como tropo, produce siempre una privación, es siempre despojador.” (de Man, 1991: 118). Los instrumentos de invención de uno mismo tienen que convivir con la imposibilidad de una totalización (de Man, 1991: 114). Si bien es cierto que el modelo epistemológico (“la autobiografía como reproducción de una vida” – Loureiro, 2000-2001: 135), e, incluso, el performativo (“la autobiografía como acto de auto-creación en el momento de la escritura” – Loureiro, 2000-2001: 135-) tienen ciertos límites, lo que no puede ponerse en duda, cuando de estas prácticas autobiográficas hablamos, es la manifiesta intención de un sujeto de ser objeto de su propia reflexión: “*je suis moi-même la matière de mon livre*” (Montaigne, 1965: 49). Se acepta, de alguna manera, que a pesar de las complicaciones descritas (problemas que aparecen con las particularidades explicadas en las prácticas autobiográficas textuales o visuales) el sujeto puede ser el “ideólogo de su propia vida” (Bourdieu, 2011: 122).²⁹¹

Existe una herramienta privilegiada a la hora de favorecer la autorreflexión: el diario. Como escritura memorialística, el diario posibilita una rememoración de la vida a partir de la descripción de hechos cotidianos, entradas discontinuas, una estructura que puede no ser narrativa e, incluso, múltiples repeticiones (Pozuelo Yvancos, 2009: 53-54). A diferencia de las

291. A pesar de esta constatación teórica es de rigor señalar que existe una tendencia de análisis que considera que algunas prácticas artísticas contemporáneas relacionadas con las autobiografías visuales no pretenden hablar de una revelación personal de aquellos sujetos que las realizan. Estas son, exclusivamente, ejercicios crítico-estéticos donde los artistas usarían su propio cuerpo por comodidad (parte de las creaciones de Cindy Sherman, Tracey Moffatt o Esther Ferrer son ejemplo de ello) o, incluso, utilizan retratos de otros sujetos para realizar, según ellos, prácticas autobiográficas (es el caso de la serie *Self Portraits* de Jack Pierson). Como sostiene Marianne Hirsch: “Autobiography is not necessarily self-revelation” (1997: 149), es decir, la autobiografía no tiene por qué ser una auto revelación. Aun conociendo estas propuestas artísticas (muy posteriores a las de Frida) y las reflexiones al respecto, creo que en el caso de Kahlo es incuestionable la vinculación entre su obra y la realización de prácticas autobiográficas donde la artista sí pretende reflexionar sobre ella misma.

prácticas autobiográficas, el diario se concibe no tanto para su difusión pública como para su consumo privado y es una muestra, podría decirse, de una mirada individual e íntima sobre el sujeto que lo realiza.²⁹² Frida Kahlo comienza la escritura de un diario a mediados de la década de los cuarenta cuando ya superaba los treinta y cinco años de edad (Lowe, 2010: 26). La última entrada, con una caligrafía prácticamente ilegible debido al pésimo estado de salud de la artista, se realizó después del 27 de abril de 1954 (última fecha anotada). Tras esta corta anotación, sólo hay algunos dibujos. La peculiaridad de estos escritos íntimos de Kahlo, por lo menos de aquellos que pueden consultarse,²⁹³ es que la artista mezcla texto (desde poemas a canciones y, evidentemente, anotaciones sobre sus vivencias y sentimientos), numerosos dibujos, e, incluso, alguna fotografía. En el diario podemos encontrar el boceto de uno de sus cuadros,²⁹⁴ así como múltiples motivos dibujados que también aparecen en sus pinturas: alas, árboles, lunas y soles, raíces, venas, autorretratos, columnas, motivos precolombinos, símbolos comunistas o retratos de Diego componen un conjunto informe de dibujos.²⁹⁵

El libro se inaugura con una fotografía de la artista tomada, según se cree, por Lola Álvarez Bravo. En ella vemos a Kahlo tumbada en el suelo con los ojos cerrados. La artista intervino esta imagen pintando un marco a su alrededor y anotando una fecha falsa (Imagen 265). Algunas páginas después, encontramos otra fotografía igualmente intervenida (Imagen 266)²⁹⁶ y un pequeño dibujo (Imagen 267) donde Kahlo copia la fotografía que le tomara su padre po-

292. Diversos autores han descrito el género del diario íntimo en sus explicaciones sobre la autobiografía (fundamentalmente para diferenciar ambas prácticas). Pueden encontrarse algunas de estas reflexiones en: Gusdorf, 1991: 12; Weintraub, 1991: 21-22; Smith, 1991: 95 y Lejeune, 1991: 48.

293. El diario, que fue publicado por vez primera en 1995 y actualmente se sigue publicando con 166 páginas, tiene numerosas hojas arrancadas. Herrera asegura que, tras su muerte, los amigos de Frida arrancaron algunas partes del escrito que actualmente se encuentra en el Museo Frida Kahlo (2007: 335).

294. La lámina 73 del diario, realizada en agosto de 1947, según apunta la artista, es el boceto del cuadro *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949). Una descripción de la lámina puede encontrarse en Lowe, 2010b: 241.

295. La mezcla de todos estos motivos en su diario se relaciona, según Herrera y Lowe, con la tendencia de Kahlo a practicar el dibujo automático y aleatorio que también pusieron en práctica algunos surrealistas (Herrera, 2007: 335-336 y Lowe, 2010: 27). Pero como especifica Gannit Ankori: “with the exception of her dairy drawings, Kahlo was rarely a spontaneous painter” (2002: 252). Es decir, que a excepción de estos dibujos del diario, Kahlo raramente era una pintora espontánea.

296. Ambas imágenes han sido analizadas en el epígrafe *Entre dos medios. Las fotografías pintadas de Kahlo*.

sando con una *cachucha* (Imagen 16). Tal y como concluye Sarah M. Lowe: “El hecho de que Frida Kahlo incluyera parte de su obra gráfica en su diario personal convierte a este último en una pieza casi única entre los *journaux intimes* de los que se tiene constancia” (2010: 26).

Pero si por algo destaca este diario es, fundamentalmente, por evidenciar la necesidad de Frida de producir materiales (textos, dibujos, fotografías) que reconstruyen algunas de sus vivencias y le permitan relacionarse, explorar o al menos representar su lugar en estos acontecimientos. Expropiarse para, posteriormente, reapropiarse, podríamos decir. Curiosamente muchas de las entradas de este diario hacen referencia, por medio del texto o de la imagen, a acontecimientos ya pasados de la vida de la artista y no a su realidad cotidiana. Es decir, con prácticas como la creación de este diario, Frida procede a “reconstruir los hechos biográficos con objetos” (Guasch, 2009: 8) que, generalmente, son usados por la propia artista como campo de reflexión personal. Pero, además de su diario, Frida produjo estrategias autobiográficas similares haciendo uso, exclusivamente, de la disciplina fotográfica. Ese “obsesivo deseo de definir su ser” (Ankori, 2002: 120) es canalizado, una vez más, por medio del lenguaje fotográfico que será usado como “medio de autorrepresentación y como vía de conocimiento” (Picazo, 2004: 250) por parte de la propia artista.

4.2.1. Fotografía de juguetes. Un accidente representado

Una de las cuestiones más sorprendentes del trabajo fotográfico de Kahlo es el escaso interés de la artista por tomar fotografías, en contraste con su tendencia a posar delante de la cámara. A pesar del acceso que siempre tuvo a los dispositivos fotográficos (recordamos que su padre era fotógrafo y llegó a tener un estudio en el Distrito Federal), Frida tomó pocas imágenes a lo largo de su vida, según se cree. Actualmente se sostiene que Kahlo firmó, fechó y numeró en su reverso tres fotografías y existen algunas otras, apenas cuatro más, que se le pueden atribuir, aunque no pusiera su nombre en ellas y su autoría no haya sido aún determinada. Estas imágenes atribuidas a la artista muestran escenas cotidianas. En una de ellas

(Imagen 268) se percibe claramente el desinterés por construir una fotografía técnicamente sobresaliente: el motivo retratado, uno de los perros de la artista, aparece desenfocado y el encuadre está torcido.²⁹⁷ En otra fotografía, que ya ha sido citada con anterioridad ya que la artista la usó para su cuadro *Sueño* (1940), aparece un enorme esqueleto de cartón como los que ella solía coleccionar (Imagen 203). Las otras dos imágenes atribuidas son una toma del Empire State en Nueva York y de la pirámide de Tenayuca en el Estado de México.²⁹⁸

Estas imágenes son totalmente diferentes de aquellas tres que Kahlo firmara. Curiosamente, las tres se tomaron en abril de 1929 según aparece en el reverso de cada una de ellas y, técnicamente, están muy cuidadas. Se trata de un retrato y dos naturalezas muertas. En el retrato vemos a un familiar de Frida: Carlos Veraza (Imagen 269). El joven apareció anteriormente en las dos fotografías de grupo capturadas por Guillermo Kahlo en las que Frida posaba vestida de hombre (Imagen 10 y 11), pero podemos encontrarlo también en otros retratos familiares de los Kahlo. La frontalidad del modelo ante la cámara, su mirada fija, la seriedad con la que posa, la pared encalada sobre la que se sitúa (que proporciona un fondo liso a la imagen) y el sencillo esquema de luces que iluminan la escena, hacen pensar en una relación entre este retrato y aquellos en los que la propia Kahlo aparece posando.

Otra de las fotografías es un sencillo bodegón compuesto por tres utensilios de carpintería: una maza, un lijador de madera y una herramienta que se utilizaba para sujetar a un soporte fijo las piezas sobre las que se iba a trabajar (Imagen 270). Estos objetos están colocados sobre una mesa, dispuestos para la toma fotográfica y apoyados unos sobre otros conformando una composición en la que las formas geométricas tienen mucha presencia (líneas verticales, horizontales o círculos dominan la representación). Los utensilios están totalmente enfocados y aparecen en primer plano, mientras en un segundo plano desenfocado se ve la

297. En el reverso de la imagen Kahlo escribe: "Hermanito: está un poco triste porque estaba durmiendo y la levanté para retratarla pero dice que soñaba en que Diego vendría pronto ¿Qué dices? Te manda muchos besos y también la chaparra" (en Ortiz Monasterio, 2010: 387).

298. Ambas se han reproducido en Ortiz Monasterio, 2010: 389 y 390.

parte trasera de la habitación en la que se tomó esta fotografía. El enfoque selectivo nos habla de la intención de la artista por conseguir cierta profundidad de campo. Se muestra, con limpieza y claridad, la textura de cada herramienta, sus elementos de madera y de metal.²⁹⁹

Pero la tercera imagen llama poderosamente la atención. En ella Kahlo fotografía, siguiendo las características técnicas descritas, otros tres elementos, tres juguetes: un caballo, un carro de madera y una muñeca de trapo colocados sobre un *petate* o alfombra tradicional mexicana (Imagen 271). El caballo aparece desbocado, el carro vacío y la muñeca tirada en el suelo. El espectador puede deducir, ante la cercanía física con la que se han colocado los tres juguetes, que Kahlo está representando un accidente: la muñeca, que iba en el carro tirado por el caballo, ha caído al suelo. Concretamente parece que Frida simula mediante estos juguetes su accidente. En diversas ocasiones, y por la relación que tenía con parte de su trabajo, se ha citado el grave percance que Frida sufriera el 17 de septiembre de 1925. El accidente se produjo cuando un tranvía chocó con el minibús en el que regresaba la artista de sus clases en la Escuela Nacional Preparatoria. Este tipo de choques no eran infrecuentes en una ciudad que crecía a gran velocidad y, como señala Herrera, incluso se conocen pinturas votivas que muestran accidentes similares y que se usaban para agradecer a alguna divinidad su ayuda en caso de salvación (2007: 71).³⁰⁰ Kahlo nunca se recuperó de las secuelas, físicas y psíquicas, causadas por el golpe.³⁰¹ Muchas de estas lesiones y los trastornos derivados de ellas fueron representadas en sus lienzos, pero, solo en una ocasión, la artista pintó el mo-

299. Encuentro cierta relación entre algunas de estas características en la toma fotográfica de Kahlo y el trabajo de Tina Modotti (amiga íntima de Frida) e, incluso, Edward Weston. Frida conocía bien la labor fotográfica de ambos profesionales. El 30 de octubre de 1923, Weston expone por primera vez en México con una gran acogida (Figarella, 2002: 75). La influencia de Weston en el trabajo de algunos fotógrafos mexicanos es evidente. Su forma de acercarse a la imagen bajo los principios de una fotografía directa se deja ver en la obra de Lola y Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez o Aurora Eugenia Latapí, entre otros (Figarella, 2002: 61-63). Si comparamos estas fotografías de Frida con las que en aquellos años realizaban Weston o Modotti observamos una ingenuidad temática y compositiva además de un resultado que nos hace entender las diferencias entre estos fotógrafos y Kahlo, pero el uso del lenguaje fotográfico que hace Frida guarda cierta relación con algunas imágenes de Weston y Modotti.

300. Puede verse uno de estos exvotos en Zamora, 1987: 101. Años después, en torno a 1943, Kahlo encontró un exvoto que representaba un accidente muy parecido al que ella sufrió. Tomó este cuadro, retocó algunas partes y añadió un agradecimiento en su nombre (Kettenmann, 2008: 18).

301. La nota 282 explica pormenorizadamente estos trastornos.

mento del choque. Lo hizo en un pequeño dibujo a lápiz de 1926 donde, además de apuntar la fecha del incidente, Frida dibuja la colisión entre el autobús y el tranvía y su cuerpo totalmente vendado en una cama que parece ser de un hospital (Imagen 272).

Kahlo no había hecho alusión explícita a este suceso en ningún trabajo fotográfico hasta llegar a esta imagen. Ciertamente en la fotografía no se ve un minibús, ni siquiera un coche de juguete, sino un caballo y un carrito de madera. Y Frida tampoco está posando en la imagen, sino que lo que aparece es una simple muñeca de trapo. Pero es necesario fijarse en un detalle importante para entender el significado de esta fotografía. Todos estos elementos están dispuestos, como ya se ha señalado, sobre un *petate* o estera tradicional mexicana. Este tipo de alfombras se hacen con palma o carrizo y, por aquel entonces, tenían múltiples usos: servían para dormir sobre ellas o para secar alimentos. Pero también, en algunas zonas de México, se envolvía y enterraba a los muertos con ellas. Esto hizo que se derivasen expresiones coloquiales, comunes incluso a día de hoy, como “*petatearse*” o “*doblar el petate*”, sinónimos de fallecer (Gómez de Silva, 2004: 174). Sólo en una ocasión Kahlo pinta un petate en uno de sus cuadros: *El difunto Dimas Rosas a los tres años de edad* (1937) (Imagen 273). Dimas, joven modelo de Rivera y niño muy querido por el matrimonio, murió con tan solo tres años de edad. Por el cariño que Frida tenía al muchacho, la artista pintó este cuadro que sigue la tradición pictórica mexicana del retrato de difuntos (Herrera, 2007: 283-286).³⁰² Pues bien, al igual que en su cuadro Kahlo coloca al niño muerto sobre esta alfombra, en su fotografía sitúa los juguetes sobre el mismo tipo de estera subrayando, de esta forma, la situación dramática de la escena.

El hecho de que Frida escoja, además, una muñeca para elaborar esta escena da una idea de la libertad con la que entiende la representación de los acontecimientos de su vida y, por extensión, su propia representación: podía haber representado delante de una cámara fotográfica este acontecimiento de múltiples maneras, pero la artista elige una simple

302. Para mayor información sobre el cuadro se recomienda la consulta de Prignitz-Poda, 2010b: 100-102.

muñeca. Así, lo que parecería un retrato *in absentia*, pues en última instancia Frida no posa en la imagen, es, en verdad, un autorretrato de la artista. Kahlo escenifica y fotografía uno de los acontecimientos más relevantes de su vida simulando que una muñeca es su propia representación. Frida se toma como una convención: es indiferente que frente a la cámara se sitúe su cuerpo o un álter ego de trapo pues, en última instancia, el sujeto es siempre, inexorablemente, una representación, parece decirnos la artista. Como se ha explicado anteriormente, la corporalidad es fundamental en su propuesta gráfica, pero esta corporalidad no se circunscribe, no se limita, a un sujeto físicamente estable como puede apreciarse en esta fotografía.³⁰³ O, al menos, Frida pone en duda mediante esta imagen, una vez más, la existencia de un sujeto esencialista, la posibilidad de mostrar ese sujeto en una imagen y la radical división entre un sujeto y su representación (entre la vida y la obra, podríamos decir).

Frida invita al espectador a decodificar el retrato en este sentido y con un simple gesto revela dos importantes cuestiones. Por una parte, se observa que la artista entiende la fotografía como un lenguaje codificado. Y, por otra, que comprende las prácticas autobiográficas no como reflejos de los acontecimientos o registros factuales de los hechos, sino como estrategias de producción de sentido relacionadas, eso sí, con modelos de representación verosímiles. Totalmente familiarizada con los mecanismos de la autorrepresentación, Kahlo muestra que contar(se) lo sucedido implica un desvelamiento, pero también una reconstrucción. Así, en lugar de atestiguar fotográficamente la presencia de un sujeto, lo que atestigua esta imagen es, precisamente, la construcción que Kahlo realiza delante de la cámara fotográfica. Frida siempre se recompone, se dispone para los actos fotográficos que ella misma elabora y protagoniza, se construye para hablar de sí. La materia de ese trabajo (carne maquillada o trapo cosido) pueden llegar a ser intercambiables para la artista.

303. Sobre el concepto de inestabilidad corporal del sujeto en el arte véase Jones, 2006: 1- 24.

4.2.2 Soltarse el pelo o un *Work in progress*³⁰⁴

Martes, primero de noviembre de 1938, Nueva York. Frida Kahlo inaugura su exposición individual en la galería de arte de Julien Levy.³⁰⁵ La muestra, que permanecerá abierta hasta el día quince de ese mismo mes, está compuesta por veinticinco pinturas de la artista. Al evento acuden, entre otras personalidades, Georgia O'Keeffe o Isamu Noguchi. Kahlo llega a vender alguno de sus cuadros a los coleccionistas Chester Dale y Mary Schapiro, al crítico de arte Walter Pach y a Nickolas Muray, entre otros compradores. Horas antes de la inauguración, escribe una breve carta a su amigo Alejandro Gómez Arias dándole detalles de una exposición que ha estado preparando durante meses. El prólogo de André Breton, finalmente sin traducir del francés, se publica en el catálogo de la exposición, la galería ha quedado perfectamente arreglada para la ocasión y medios como *Life* o *Vogue* se harán eco del evento. “Estaré aquí dos o tres semanas”, termina su escrito (en Tibol, 1999: 141). Días después, el tres de diciembre de ese mismo año, Kahlo recibe una carta de Diego Rivera con algunos consejos para afianzar su carrera artística en Manhattan. Su diario también incluye unas palabras escritas el ocho de diciembre y dirigidas a Rivera. En ellas, Frida le hace partícipe del amor que le profesa. En enero de 1939, viaja a París. Durante su estancia en Nueva York, la artista posa con el torso desnudo para la cámara fotográfica del galerista Julien Levy.

Aunque anteriormente se había hecho referencia a los célebres retratos de Frida parcialmente desnuda (por ejemplo en Ankori, 2002: 180; Hook, 2006: 15 o Herrera, 2007: 301) e, incluso, se había publicado alguna de estas fotografías, el análisis más exhaustivo sobre dichas imágenes apareció hace apenas unos años, en 2007, y fue realizado por la historiadora Elizabeth Carpenter (2007: 50-51). En su aproximación, Carpenter incluye cuatro de las fotografías capturadas por el galerista, pero especifica que se trata de una serie compuesta por treinta y un retratos tomados en una única sesión fotográfica. Todos los retratos se encuentran, según

304. Los datos incluidos en el primer párrafo de este apartado sobre la exposición de Frida Kahlo en la Julien Levy Gallery han sido extraídos de la reconstrucción del evento que hace Hayden Herrera (2007: 292-299). Las referencias a otras fuentes son especificadas en el cuerpo del texto.

305. Julien Levy, conocido galerista estadounidense, abrió su espacio de arte en Manhattan en noviembre 1931 y permaneció activo hasta 1949. Muy centrado en el trabajo de los surrealistas, también se interesó por la obra de fotógrafos como Man Ray, Walker Evans, Berenice Abbott, Eugène Atget, André Kertész, Cartier-Bresson, Ilse Bing, Manuel Álvarez Bravo o Lee Miller. Intentó, a través de numerosas exposiciones en su galería, tales como *American Photography* o *Modern European Photographers*, asentar la fotografía como un producto artístico con cabida en los circuitos de exposición y venta (Westerbeck, 2006: 37). Para saber más sobre su labor expositiva se recomienda la consulta de Schaffner, 2003 y Schaffner y Jacobs, 1998.

Carpenter, en la colección permanente del Philadelphia Museum of Art desde 2001, año en el que Jean Farley Levy (viuda de Julien Levy) y Lynne y Harold Honickman donaron al museo un conjunto de aproximadamente 2.500 fotografías de Julien (Difilippantonio, 2006: 12).³⁰⁶ Haciendo uso de este material, y para mostrar una labor poco conocida del galerista estadounidense, en el año 2006 se organizó la exposición *Dreaming in Black and White: Photography at the Julien Levy Gallery*. Entonces pudieron verse algunas de las imágenes de Kahlo, pero no se publicó la serie íntegra, sino sólo siete fotografías.³⁰⁷

Este material no se ha difundido excesivamente, al menos lo ha hecho en menor medida que otros retratos de Frida. Es evidente que la menor difusión, o cierta resistencia a publicar las fotografías, viene provocada porque en ellas puede verse a la artista parcialmente desnuda mostrando sus pechos. Aunque esto puede ser un dato relevante si tenemos en cuenta que, por lo que se sabe hasta la fecha, Kahlo sólo posó desnuda en estas fotografías, no es ninguna excepción si consideramos también sus pinturas. Frida se autorretrata sin ropa en los siguientes lienzos: *Frida y la cesárea* (1931) (Imagen 274), *Hospital Henry Ford* (1932) (Imagen 198), la litografía *Frida y el aborto* (1932) (Imagen 104) y *La columna rota* (1944) (Imagen 199). A esto deben sumarse innumerables dibujos como *El sueño* (1932) (Imagen 275), numerosas ilustraciones de su diario, bocetos para sus cuadros o su famoso autorretrato, sin fecha determinada aún, *Las apariencias engañan* (Imagen 276). E, incluso, puede tenerse en cuenta aquella pintura donde se retrata como una niña pequeña sin ropa: *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936) (Imagen 204). Ni qué decir tiene que en muchos otros cuadros, Kahlo pinta su espalda descubierta o sus piernas.

306. Otra gran parte de la colección fotográfica de Julien fue adquirida previamente por el Art Institute of Chicago a finales de los años setenta. Parte de este acervo puede verse en Travis, 1976.

307. El 22 de julio de 2012 fui informada, vía e-mail, de que el museo sólo podía facilitar el acceso a las imágenes publicadas en su página web. Carpenter especifica en su análisis que una copia del archivo personal de Frida está actualmente en posesión del coleccionista Vicente Wolf quien el 19 de agosto de 2013 confirma no tener todas las imágenes de la serie. Por este motivo la argumentación que aportó en este apartado es, fundamentalmente, especulativa y será corregida en cualquier punto necesario cuando pueda acceder a todas las imágenes en caso de que hubiera más.

La desnudez, al menos la presencia de mujeres desnudas en sus obras, no es, en absoluto, un tabú en el trabajo pictórico de la artista. Ahí están para atestiguarlo obras como *Dos mujeres* (1925) (Imagen 277), *Desnudo de Ady Weber (mi prima)* (1930) (Imagen 278), *Desnudo de Eva Frederick* (1931) (Imagen 279), *Mi nacimiento* (1932) (Imagen 280), *Unos cuantos piquetitos* (1935) (Imagen 281), *Mi nana y yo* (1937) (Imagen 188), *Lo que el agua me ha dado* (1938) (Imagen 210), *Dos desnudos en el bosque* (1939) (Imagen 282), *El Moisés* (1945) (Imagen 189) o *El círculo* (1954) (Imagen 283), entre otras.³⁰⁸ La iconografía genital (en especial de genitales de mujeres) tiene también mucha presencia en aquellos cuadros en los que la artista pinta motivos frutales o florales. En resumidas cuentas: nada hace pensar que el desnudo, incluso el propio, sea algo excepcional en el trabajo de Kahlo.

Carpenter aclara en su investigación que es muy probable que Frida posase en estas fotografías para, posteriormente, conservarlas ella misma. El hecho de que algunos de estos retratos tengan el mismo tipo de marcas de haber sido colgados que tienen muchas otras fotografías de la artista demostraría que estuvieron en posesión de Kahlo (2007: 51). Carpenter especula, incluso, con que la artista pudo regalarlas a algún amante. Detrás de uno de los retratos, Levy escribió: “*pour Frida, souvenir dramatique*” (2007: 51). Esta frase también hace pensar que Levy dio al menos uno de los retratos a Frida. Actualmente el Museo Frida Kahlo conserva, junto a un nutrido grupo de otras instantáneas de la artista,³⁰⁹ el fragmento inferior rasgado de una de las imágenes. Es decir, es muy probable que Kahlo atesorara alguna de las fotografías tomadas por Levy (sino todas) junto a las demás imágenes donde aparecía. Y, en algún momento, pudo fragmentarlas o regalarlas, sin dispensarles un trato muy diferente al

308. En dos ocasiones, Frida pinta también un hombre desnudo. Su esposo Diego Rivera aparece retratado con rostro adulto y cuerpo de bebé sin nada de ropa en *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México)*, *Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949) (Imagen 253). Y en *El Moisés* (1945) (Imagen 189) vemos también la representación de un dios oriental desnudo.

309. Algunas de las imágenes más sorprendentes de Kahlo son aquellas fotografías cotidianas que atesora el Museo Frida Kahlo. En estos retratos, generalmente fruto de sesiones fotográficas con amigos, vemos a la artista de forma muy diferente a como posaba en las fotografías objeto de esta investigación. Las instantáneas muestran a Kahlo sonriendo, acompañando a Rivera en múltiples actos o con amigos compartiendo momentos de complicidad como, por ejemplo, dos sesiones que protagonizó junto a Rodolfo Usigli, Adolfo Best Maugard, Dolores del río, Xavier Villaurrutia, Felipe Mier, Arcady Boytler y María Luisa Cabrera de Block (Ortiz Monasterio, 2010: 162-165).

que daba con frecuencia a muchos de sus retratos. Nada hace pensar que estuvieran más resguardadas que las otras imágenes en las que posa la artista.

A la vista de estas cuestiones, creo que la excepcionalidad de las fotografías de Frida posando desnuda tiene más que ver con las reservas con las que han sido estudiadas que con las propias imágenes. No es la desnudez lo que destaca en estos retratos, al menos no lo hace exclusivamente. Mediante esta sesión fotográfica, Frida muestra algo más. Algo profundamente relacionado con su propuesta gráfica, podríamos decir. Para aclarar este punto me centraré en las fotografías de la serie que son de acceso abierto en el Philadelphia Museum of Art teniendo siempre muy en cuenta que algunas de las conclusiones vertidas en las próximas páginas serán necesariamente revisadas si saliesen a la luz otras fotografías de esta serie.³¹⁰

Una reorganización de estos retratos permite observar varios momentos en la sesión fotográfica e, incluso, asistir a un proceso secuencial. En un primer momento vemos un conjunto de, al menos, siete fotografías en las que la artista aparece sentada en la estancia de una casa (Imágenes 284-290). Todas ellas contrapicadas, con encuadres muy poco precisos e, incluso, desenfocadas en algunos casos. Frida posa vestida con una falda larga y un *huipil*. Peinada con su tradicional recogido adornado con flores y lazos, con prominentes pendientes y un collar de cuentas de piedra. En algunos retratos, mira a la cámara, en otros dirige la mirada fuera de campo. En un par de imágenes se “cuela” en el encuadre lo que parecen ser unas cortinas: es posible que Levy simulara espiar a la artista o aproximarse hacia ella con cada disparo.

En otro conjunto de cinco fotografías aparece la artista posando sin el *huipil* (Imágenes 291-295). Parece que Levy rodea a la modelo con su cámara mientras toma estas imágenes. En todas ellas Kahlo está sentada, en algunas sostiene un cigarro, en otras mira directamente

310. En diferentes páginas de Internet pueden encontrarse otros retratos de Frida desnuda. Algunas de ellas son claros montajes fotográficos, otras, por el contrario, parecen formar parte de la serie. Esta investigación no incluye ninguna de estas imágenes ya que su origen no ha sido aún certificado.

al objetivo. Dentro de este grupo de imágenes vemos una de las fotografías más conocidas de la serie: la artista posa apoyando su cabeza en una mano y tapando sus pechos con los brazos mientras mira fuera de campo. Otro de los retratos ha sido recortado siguiendo la silueta de Kahlo. Dos imágenes más muestran a Frida posando con el pelo suelto, algo poco usual en sus sesiones fotográficas.³¹¹ De nuevo sin el *huipil* y con la falda, la artista aparece en una de las imágenes de pie, sujetando un cigarro y mirando fuera de campo (Imagen 296). La otra escena se desarrolla en una cama o sillón: Kahlo está tumbada mientras levanta un brazo y apoya su mano (con un guante) en la frente (Imagen 297). Como puede deducirse, Frida se ha quitado su trenzado.

Pero el conjunto de fotografías más numeroso se compone, al menos, de dieciocho retratos de la artista que es fotografiada mientras deshace, minuciosamente, su elaborado peinado (Imágenes 298-315). Mirando a la cámara, moviendo la cabeza, quitándose los lazos y flores o con los ojos cerrados, va soltando cada mechón de pelo permitiéndonos asistir a un momento nunca antes retratado. Existe otra fotografía en la que la vemos, según confirma el Museum of Philadelphia Art, quitándose la falda por la cabeza y enseñando unas enaguas (Imagen 316). La escena hace pensar en la posibilidad de que Frida se desnudase íntegramente en esta sesión, pero no se han difundido estas fotografías (retratos que quizás no existan). Lo que sí muestran estas imágenes es, fundamentalmente, el desmontaje de la artista frente a la cámara fotográfica.

En su descripción de la sesión, Carpenter subraya la apreciable complicidad entre el fotógrafo y la modelo. Estas imágenes son para la autora el recuerdo de un “*casual affair*” en el que Kahlo posa “ofreciendo su cuerpo para el consumo visual” (2007: 51).³¹² Ahondando en el mismo tipo de análisis, identifica a Frida con el tropo artístico de la odalisca. Para Carpenter

311. Puede verse a Kahlo con el pelo suelto en la sesión de 1945 capturada por Nickolas Muray (Imágenes 172-175) o en las imágenes tomadas por este mismo fotógrafo donde Frida posa tumbada en la cama (imágenes 224-226). También en un retrato de la artista sentada en el patio de La Casa Azul que fue realizado por Antonio Kahlo en 1948.

312. Traducción de la autora, en el original en inglés: “offering up her body for visual consumption”.

toda esta sesión es, esencialmente, un acto realizado para la mirada masculina cargado de erotismo donde la artista parece no realizar ninguna tarea (2007: 51). Las palabras que Hayden Herrera recogiera de una entrevista realizada a Levy en abril de 1977 (Ankori, 2002: 15) inciden en el aspecto erótico de Kahlo: “Frida era una clase de criatura mítica de otro mundo, orgullosa y completamente segura de sí misma, pero dulce en forma extraordinaria y, al mismo tiempo, tan varonil como una orquídea”. Y, más adelante, Levy dice: “era muy desenvuelta con los hombres” (en Herrera, 2007: 301).

Aunque frases como esta aportan escasa información para el estudio de los retratos, es evidente que el desnudo que Frida compone en esta sesión puede relacionarse con cierta fotografía erótica. Se sabe, además, que Levy era aficionado a coleccionar imágenes de mujeres desnudas³¹³ y algunos de los elementos de la sesión pueden recordarnos, también, a ciertos daguerrotipos eróticos (el guante, las enaguas, el torso desnudo de la modelo son un ejemplo de ello).³¹⁴ Además, tampoco es desconocida la estrecha relación de Levy con Alfred Stieglitz y su esposa Georgia O’Keeffe quien, en 1921, había posado desnuda en unas imágenes que guardan cierto parecido con estos retratos de Kahlo (Imagen 317).³¹⁵

Por otra parte, estas imágenes se diferencian claramente de los autorretratos pintados en los que también vemos a Frida parcial o totalmente desnuda. Mientras los cuadros suelen mostrar a una mujer en situaciones dolorosas, sufriendo o encamada, las fotografías nos enseñan a la artista totalmente relajada sin reparar excesivamente en su parcial desnudez. Llegados a este punto es fundamental incidir en un aspecto obvio de la sesión: en pocas de estas fotografías la artistita aparece quieta, posando estática para el objetivo de Levy. Por el contrario, las imágenes se toman mientras ella deshace su peinado como muestran los encuadres cortados, los desenfoques y las posturas poco cuidadas. Es decir, se incide, espe-

313. Así lo atestiguan algunas fotografías de su acervo tomadas por Herbert Bayer, Eugène Atget o Man Ray y, también, fotografías eróticas de finales del siglo XIX (Ware y Barberie, 2006: 150).

314. Para más información sobre este tipo de fotografías se recomienda la consulta de Romer, 2002: 16-25.

315. El propio Levy se refiere a estas fotografías en sus memorias (en Ware y Barberie, 2006: 170). Asimismo, se describe la posible relación entre las fotografías de O’Keeffe y Kahlo en Ware y Barberie, 2006: 162.

cialmente, en el acto (realizado frente a una cámara) de desnudarse, de soltarse el pelo. Estos retratos son testimonio de una acción, la exaltación de ese desmontaje.

Julien Levy aclaró la importancia que tenía para Kahlo su peinado:

“Solía decorarse el cabello con distintos adornos. Cuando se soltaba las trenzas, colocaba estos adornos en cierto orden sobre el tocador, y luego se los volvía a poner cuando se peinaba. La preparación del peinado implicaba una liturgia maravillosa. Le escribí un poema acerca de lo mismo, y le envié una caja hecha por Joseph Cornell, al cual entregué antes un mechón del cabello de Frida, el poema y una fotografía de ella. Puso todo en una caja, combinando vidrio azul y espejos con la presencia de Frida.” (en Herrera, 2007: 301).³¹⁶

En su escueta referencia a estas fotografías, Margaret Hooks reparó en que lo más destacado de la sesión es que vemos a Frida quitándose su laborioso peinado. Acto seguido, y haciendo una interpretación demasiado libre, la historiadora considera que recogiendo fuertemente el pelo y utilizando puntiagudas horquillas y adornos, la artista buscaba un “efecto dramático” (2006: 15), mediante la provocación del dolor. Pero lo cierto es que no es posible observar ningún tipo de “placer perverso” (2006: 15) en las fotografías. Lo que nos permiten ver es, más bien, la conocida preocupación de Frida por componer y escrutar su propia imagen. Estas fotografías hablan de la construcción y el desvelamiento de una fachada, de un sujeto que se despeina frente a la cámara fotográfica, de la comprensión de la “existencia como un fenómeno estético” (Picazo, 2004: 250). Es ella quien controla la situación delante del objetivo fotográfico.

El recurso a la *máscara* como herramienta para explicar la “producción performativa de una ontología sexual” (Butler, 2011: 120)³¹⁷ ha sido transitado hasta la saciedad. Si a esto le

316. En diversas ocasiones se ha subrayado la importancia que Frida daba a su cabello. En *Autorretrato de pelona* (1940) (Imagen 12) se retrata cortando su pelo, un gesto simbólico que se ha interpretado como su reacción frente al divorcio de Diego (Herrera, 2007: 363; Kettenmann, 2008: 55 y Prignitz-Poda, 2010b: 150-153). Son mucho más numerosas las pinturas y fotografías en las que Frida aparece con el cabello largo y recogido.

317. A esta concepción de la mascarada que explica minuciosamente la historiadora Judith Butler (2011: 115-137)

sumamos el análisis acerca de la obra de Frida Kahlo prácticamente se cae en un lugar común. No por ello deja de ser necesario evidenciar que en el caso de la artista mexicana la tarea de autorrepresentación (en una dimensión identitaria amplia) implica en muchas ocasiones un evidente “elemento escenográfico” (Mayayo, 2008: 219). Lo veíamos pormenorizadamente en el primer capítulo de esta investigación. Y es obvio, también, en esta serie fotográfica donde queda patente la labor de modelado que realiza la artista. “Kahlo, es la máscara –el sujeto camuflado–” (2011: 72) dice Estrella de Diego. Pero, más que camuflado, más que un individuo que disimula o aparenta ser otra cosa, lo que Kahlo propone con estas fotografías en particular es una reflexión sobre las estrategias de producción o construcción del sujeto representado.

pueden sumarse otras definiciones igualmente sugerentes como la que ofrece Luce Irigaray cuando sostiene que la mascarada “es finalmente la entrada de la mujer en un sistema de valores que no es el suyo, y en el que no puede *aparecer* ni circular más que envuelta en las necesidades-deseos-fantasmas de los otros-hombres” (1982: 129). Butler también explica la definición que diera en 1929 Joan Riviere de la feminidad como una *Masquerade*. La identificación de la feminidad como una máscara y no como una cualidad ontológica de un sujeto fue concebida por la propia Riviere (1986: 35-44). Asimismo, Butler explica la posterior relectura de la mascarada que hace Jaques Lacan. Tomo en este caso la definición de Butler especificada en el cuerpo del texto por considerar que es la más adecuada para comprender las propuestas de Kahlo.

4.2.3. Anexo fotográfico



265. Fotografía dibujada del diario de Frida Kahlo. Atribuida a Lola Álvarez Bravo.



266. Fotografía dibujada del diario de Frida Kahlo.



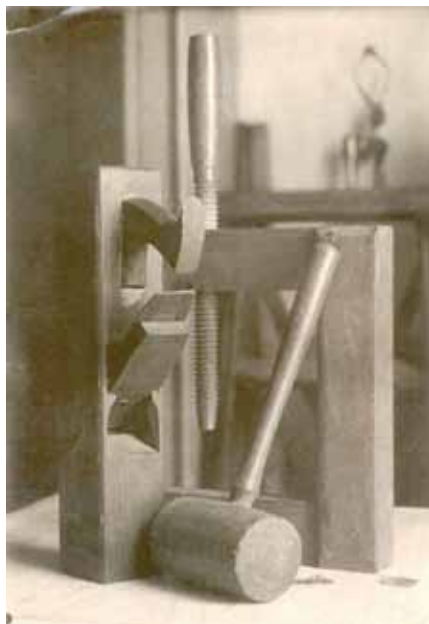
267. Dibujo del diario de Frida Kahlo. Copia de la fotografía de Frida Kahlo con cachucha (Imagen 16).



268. Retrato de la Chaparra. Atribuida a Frida Kahlo (1930). Reverso: "Hermanito: está un poco triste porque estaba durmiendo y la levanté para retratarla pero dice que soñaba en que Diego vendría pronto ¿Qué dices? Te manda muchos besos y también la chaparra".



269. Retrato de Carlos Veraza. Frida Kahlo (1929).
Reverso: "1º de Abril 1929. Foto: Frieda Kahlo".



270. Utensilios de carpintería. Frida Kahlo (1929).
Reverso: "2º de Abril 1929. Foto: Frieda Kahlo".



271. Juguetes populares. Frida Kahlo (1929).
Reverso: "5º de Abril 1929. Foto: Frieda Kahlo".



272. *El accidente*. Frida Kahlo (1926).



273. *El difunto Dimas Rosas a los tres años de edad*.
Frida Kahlo (1937).



274. *Frida y la cesárea*.
Frida Kahlo (1931).



275. *El sueño*. Frida Kahlo (1932).



276. *Las apariencias engañan*.
Frida Kahlo (sin fecha determinada).



277. *Dos mujeres*. Frida Kahlo (1925).



278. *Desnudo de Ady Weber (mi prima)*.
Frida Kahlo (1930).



279. *Desnudo de Eva Frederick*.
Frida Kahlo (1931).



280. *Mi nacimiento.*
Frida Kahlo (1932).



281. *Unos cuantos piquetitos.*
Frida Kahlo (1935).



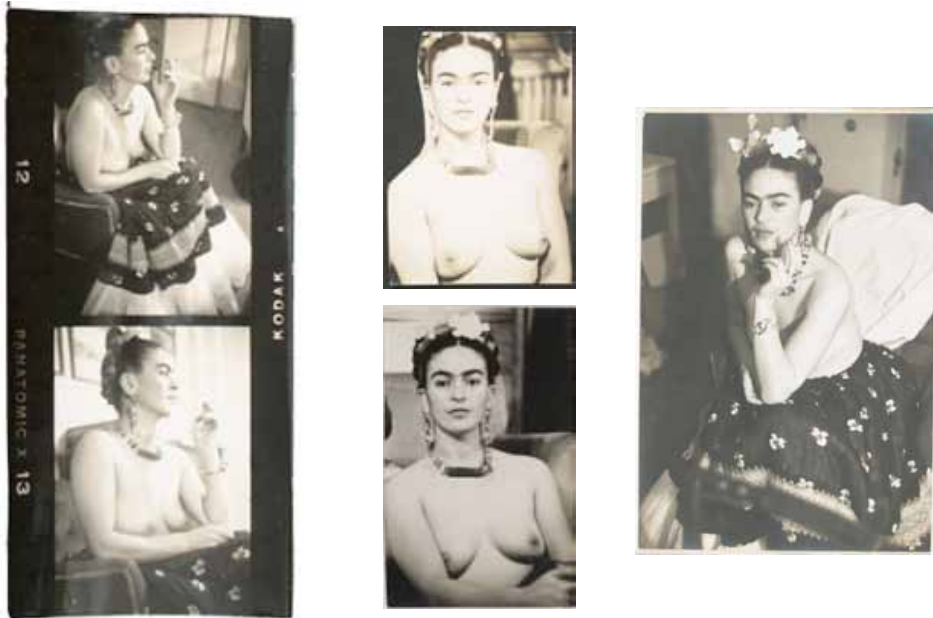
282. *Dos desnudos en el bosque.*
Frida Kahlo (1939).



283. *El círculo.*
Frida Kahlo (1954).



284- 290. Frida Kahlo sentada (1-7). Julien Levy (1938).



291- 295. Frida Kahlo con el torso desnudo (1-5). Julien Levy (1938).



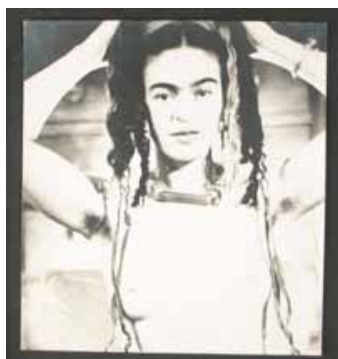
296. Frida Kahlo de pie con el torso desnudo. Julien Levy (1938).



297. Frida Kahlo con guante y el torso desnudo. Julien Levy (1938).



298-308. Frida Kahlo deshaciendo su peinado (1-11). Julien Levy (1938).



309- 315. Frida Kahlo deshaciendo su peinado (12-18). Julien Levy (1938).
316. Frida Kahlo quitándose la falda. Julien Levy (1938).



317. Georgia O'Keeffe con torso desnudo.
Alfred Stieglitz (1921).

4.3. Clausura autobiográfica. Un último retrato

Frida Kahlo murió la madrugada del 13 de julio de 1954 en su casa de Coyoacán. En el parte médico se dictaminó que la causa de su defunción fue una embolia pulmonar (Herrera, 2007: 541). Kahlo no se llegó a recuperar de su última intervención quirúrgica realizada en agosto de 1953 en la que le amputaron la pierna derecha. Desde entonces, la artista padeció dolorosas secuelas físicas y numerosos episodios depresivos que fueron paliados con grandes cantidades de medicamentos suministrados por sus enfermeras. Debido al fácil acceso que tenía a estos medicamentos, también se ha sostenido que pudo suicidarse. Las últimas palabras que apuntó en su diario, acompañadas de un autorretrato completamente desnuda con una pierna de madera, han sido consideradas como su despedida. Kahlo escribió entonces: “Espero alegre la salida y espero no volver jamás” (en Lowe, 2010b: 285) (Imagen 318). Los últimos meses de vida, a duras penas continuó su actividad pictórica. En los cuadros de ese periodo se aprecian trazos poco precisos. Este es el caso de *Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho* y *María entre las cejas* (1954) (Imagen 319) o *Viva la Vida* (1954) (Imagen 320). Sí realizó, en cambio, numerosas ilustraciones en su diario y algunas de ellas también han sido interpretadas como dibujos premonitorios de su final. Sarah M. Lowe sostiene que su último dibujo, una “criatura de alas verdes que vuela rumbo al exterior” (2010b: 287), es la ilustración de su partida. La artista realizó escasas apariciones públicas ese año. La más comentada fue su presencia el 2 de julio de 1954, junto a Diego Rivera, en la protesta pública contra la CIA por la imposición en Guatemala del general Carlos Castillo Armas sustituyendo al presidente Jacobo Árbenz Guzmán (Imágenes 321-322).

La muerte de Frida fue estudiada por Hayden Herrera a través de los testimonios de aquellas personas que compartieron las últimas horas con la artista (2007: 541-543). Además, Herrera describió pormenorizadamente el funeral de Kahlo. Por el cariño que despertaba en el pueblo mexicano y la influencia que ya por aquel entonces tenían tanto ella como su esposo

en la vida pública del país, la artista fue velada en el Palacio de Bellas Artes antes de ser incinerada en el crematorio del Panteón Civil de Dolores. Según la autora, al acto asistieron más de seiscientas personas (2007: 548), entre las que se encontraban muchos representantes de la política y la cultura mexicana: Andrés Iduarte (amigo de Frida y Director en aquel momento del Instituto Nacional de Bellas Artes), Lázaro Cárdenas (ex-presidente de México que acudió al sepelio, pues en esos días el presidente Adolfo Ruiz Cortines no se encontraba en la ciudad), Guillermo Zamora, David Alfaro Siqueiros, Emma Hurtado, César Martino, Miguel Covarrubias, Juan O'Gorman, Aurora Reyes, José Chávez Morado, María Dolores Asúnsolo (Dolores del Río) y un sinnúmero de amigos y familiares de la pareja. Arturo García Bustos, discípulo de Frida, llegó a colocar una bandera roja con una hoz y un martillo cubriendo el féretro de Kahlo. El acto supuso el despido de Iduarte, pero nadie retiró la bandera del ataúd y el símbolo acompañó todos los homenajes brindados a la artista ese día incluyendo un discurso en su honor, el canto del himno nacional y de algunos *corridos*.³¹⁸

El acontecimiento fue cubierto por numerosos fotoperiodistas, entre ellos, los Hermanos Mayo. Por este motivo han trascendido algunas imágenes donde vemos a la artista en su féretro transportada por las calles de la capital mexicana o en el Palacio de Bellas Artes (Imágenes 323-328).³¹⁹ Pero estas no son las únicas fotografías que se conocen de Frida muerta. Existe un grupo de, al menos, tres retratos más donde se ve a Kahlo en su lecho de muerte (Imágenes 329-331). Las escenas fueron tomadas por su amiga Lola Álvarez Bravo. Actualmente sabemos que fue Diego Rivera, junto con otros amigos y familiares, quien vistió a la artista y colocó su cuerpo adecuadamente para que reposara en la cama. Tras esto, se cree que Lola comenzó la sesión fotográfica. Su cámara fue rodeando a la artista. El rostro de Frida parece el de alguien que está dormido y no el de un difunto. Al fin y al cabo, Kahlo está tumbada en su propia cama, lugar donde ya la habíamos visto en numerosas ocasiones. Además, puede observarse que está perfectamente arreglada para la ocasión: lleva su tradicional trenzado decorado con unos grandes lazos, unos pendientes, tres collares y un anillo en cada dedo de

318. El corrido mexicano es un "poema narrativo popular que se canta o recita" (Gómez de Silva, 2004: 61).

319. También existe un vídeo del velatorio de la artista.

ambas manos. Sus uñas están pintadas y también se aprecia ligeramente su característico bigote. Viste una falda larga que no llega a cubrir su único pie que se aprecia ligeramente en una de las imágenes. También lleva puesto el mismo *huipil* blanco con el que se pintara en su cuadro *Autorretrato con el retrato del doctor Juan Farill* (1951) (Imagen 255). De hecho, parece que Frida viste exactamente igual que en ese lienzo.

Esta no fue la primera vez que Lola fotografiaba a la artista en una posición similar. Se ha atribuido a la fotógrafa la imagen con la que Kahlo inaugura su diario y en la que la vemos tumbada boca arriba en el suelo en una postura muy parecida a la que adopta en estas otras fotografías (Imagen 265). Es evidente que entonces Frida controló parte de aquella sesión fotográfica pues, una vez más, adoptó algunos códigos recurrentes de sus posados. A decir verdad, estas tres fotografías de la artista difunta no distan mucho de aquellas otras que solía construir junto a diferentes fotógrafos en sus periodos de convalecencia. Ahora Frida parece descansar como ya lo hiciera en el retrato de su diario o parece estar recuperándose como ya pudimos verla en numerosas sesiones tomadas por Nickolas Muray, Juan Guzmán o Bernice Kolko. Frida no ha delegado su “tarea retratística”. Parece que asistimos, más bien, al final de su proyecto fotográfico, al “testamento visual” (de la Cruz Lichet, 2005: 164) de su trabajo frente a la cámara. Estas prolongaciones post mórtem evidencian por última vez el canon autorretratístico impuesto por la artista. Hacen visible el último rastro de una estrategia creativa a través de la cual Kahlo fomentó cierta confusión entre su vida –su muerte, en este caso- y su obra, ambas, estrechamente relacionadas.

Estas imágenes pueden calificarse como un ejemplo de las llamadas fotografías de difuntos pues, en última instancia, Frida está muerta.³²⁰ Lo que vemos es el cadáver de la artista. Pero, ¿no encontramos también a una modelo que sigue pareciéndose a la que hemos visto insistentemente en muchas de las fotografías precedentes?, ¿no va vestida y peinada tal y como lo hizo a lo largo de toda su vida?, ¿no impone, una vez más, su voluntad discursiva en

320. Para mayor información sobre la relación entre fotografía y muerte se recomienda la consulta de Debray, 1992: 19-39 y Tisseron, 2000.

estas sus últimas fotografías? En su investigación sobre la fotografía fúnebre, Virginia de la Cruz Lichet acude a la siguiente cita de Anne Moeglin-Delcroix: “la fotografía de un muerto no puede, por principio, ofrecer más que una máscara, nunca un retrato” (1991: 87).³²¹ Las últimas fotografías de la artista se encargan de matizar esta afirmación. Frida Kahlo se retrató por última vez en la mañana del 13 de julio de 1954.

321. Traducción de la autora, en el original en francés: “la photo d’un mort ne peut, par principe, offrir qu’un masque, (...) jamais un portrait”.

4.3.2. Anexo fotográfico



318. Autorretrato de Frida Kahlo con pierna de madera en su diario.
Frida Kahlo (1954).



319. Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho y María entre las cejas.
Frida Kahlo (1954).



320. *Viva la Vida*. Frida Kahlo (1954).



321. Frida Kahlo en una manifestación (1954).



322. Frida Kahlo y Diego Rivera en una manifestación (1954).



323. Diego Rivera en el funeral de Frida Kahlo con Lázaro Cárdenas y Andrés Bello. Hermanos Mayo (1954).



324. Funeral de Frida Kahlo en el Palacio de Bellas Artes. Hermanos Mayo (1954).



325. Transporte del féretro de Frida Kahlo. Hermanos Mayo (1954). En la imagen: Diego Rivera, José Mancisidor, David Alfaro Siqueiros, Guillermo Zamora, Luis Suárez, Lázaro Cárdenas y Emma Hurtado, entre otros.



326. Retrato de Frida Kahlo en su féretro. (1954).



327. Funeral de Frida Kahlo (1954).



328. Frida Kahlo en el crematorio del Panteón Civil de Dolores (1954).



329 y 330. Frida Kahlo muerta (1 y 2). Lola Álvarez Bravo (1954).



331. Frida Kahlo muerta 3. Lola Álvarez Bravo (1954).

4.4 Bibliografía citada

ADAMS, Timothy Dow (2000). *Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

ANDERSON, Linda (2006). Introducción. En *XIII Jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid. En primera persona: la autobiografía*. España: Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, pp. 18- 29.

ANKORI, Gannit (2002). *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Westport- Connecticut: Greenwood Press.

ARNHEIM, Rudolf (1974). On the Nature of Photography. *Critical Inquiry*, Vol. 1, nº 1, pp. 149-161.

ARQUIN, Florence (1971). *Diego Rivera. The Shaping Of An Artist, 1889-1921*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

BARTHES, Roland (1998). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BENJAMIN, Walter (2007, original de 1931). Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, pp. 21-53.

BOURDIEU, Pierre (2011). La ilusión biográfica. *Acta Sociológica*, Num. 56, pp. 121-128.

BUTLER, Judith (2011). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

BRUNET, François (2009). *Photography and Literature*. London: Reaktion Books.

BRUSS, Elizabeth (1991). Actos literarios. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 18-33.

BURRUS, Christina (2011). *Frida Kahlo. "I Paint my Reality"*. London: Thames & Hudson.

CARPENTER, Elizabeth (2007). Photographic Memory: A Life (and Death) in Pictures. En HERRE-

RA, Hayden y CARPENTER, Elizabeth, *Frida Kahlo*. Minneapolis: Walker Art Center, pp. 36-55.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1996). Teoría de la intimidad. En *Revista de Occidente*, nº 182-183, pp. 15-30.

COLLINGWOOD, Robin George (1994). *The Idea of History*. Great Britain: Oxford University Press.

CRUZ LICHET, Virginia de la (2005). Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre. En BOZAL, Valeriano y DIEGO, Estrella de (Coord.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Antonio Machado, pp. 151-175.

De MAN, Paul (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 113-118.

DEBRAY, Régis (1999). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós.

DERRIDA, Jacques & LÉVESQUE, Claude (1982). *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jaques Derrida*. Sous la direction de Claude Lévesque et Christine V. McDonald. Montreal: VLB éditeur.

DIEGO, Estrella de (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

DIFILIPPANTONIO, Marie (2004). A Tribute to Jean Farley Levy. En SCHAFFNER, Ingrid and WESTERBECK, Colin, *Accommodations of Desire. Surrealist Works on Paper Collected by Julien Levy*. Pasadena, California: Curatorial Assistance, pp. 11-13.

DUBOIS, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

EAKIN, Paul John (1991). Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 79-93.

EWING, William A. (1996). *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela.

FERRER, Elizabeth (2000). *Lola Álvarez Bravo*. México: Fondo de Cultura Económica.

FIGARELLA, Mariana (2002). *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

FINEMAN, Mia (2012). *Faking It. Manipulated Photography Before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

GILMORE, Leigh (1994): Policing Truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority. En GILMORE, Leigh; KATHLEEN, M. Ashley & PETERS, Gerald (Eds.), *Autobiography and Post-modernism*. United States of America: The University of Massachusetts Press, pp. 54-78.

GÓMEZ DE SILVA, Guido (2004). *Diccionario Breve de Mexicanismos*. México D.F: Academia Mexicana. Fondo de Cultura Económica de México.

GONZÁLEZ FLORES, Laura (2010). Las fotos de la Casa Azul. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 129-134.

GRIMBERG, Salomon (2005). *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo para Nickolas Muray: fotografías y cartas inéditas*. Ciudad de México: RM.

GUASCH, Ana María (2009). *Autobiografías Visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

GUILLÉN, Esperanza (2009). Artistas excelentes. Biografías y autobiografías entre el Renacimiento y la Ilustración. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 34-40.

GUSDORF, Georges (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 9-18.

HAVERTY RUGG, Linda (1997). *Picturing Ourselves. Photography & Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press.

HEIDEGGER, Martin (1998). La época de la imagen del mundo. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 63-90.

HERNÁNDEZ CAMPOS, Jorge (1993). Remembrances of Mexico's Belle Époque. Lola Álvarez Bravo Makes a Movie About Frida. En BILLETER, Erika. *The Blue House. The World of Frida Kahlo*. Swizeland: Schirn Kunsthalle Frankfurt and Museum of Fine Arts Houston, pp. 238-242.

HERRERA, Hayden (2007). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta.

HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. USA: Harvard University Press.

HOOKS, Margaret (2006). *La cámara y la imagen. En Frida Kahlo. La gran ocultadora*. Madrid: Turner/Throckmorton Fine Arts, pp. 10-15.

IRIGARAY, Luce (1982). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Editorial Saltés.

ITURBIDE, Graciela y BELLATÍN, Mario (2008). *El baño de Frida Kahlo. Demerol*. México: RM.

KAHLO, Cristina (2010). Photographs as Witnesses: Frida Kahlo and Photography. En PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, pp. 210-212.

KETTENMANN, Andrea (2008). *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y Pasión*. Colonia: Taschen.

KRAUS, Arnoldo (2010). Frida Kahlo: Pain as Life. En PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, pp. 52-57.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto (2007). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.

JONES, Amelia (2006). *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*. New York: Routledge.

KOLKO, Bernice y CASTELLANOS, Rosario (1966). *Rostros de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LEJEUNE Philippe (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 47- 61.

LOUREIRO G., Ángel (1991). Introducción. Problemas teóricos de la autobiografía. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documen-*

tal, nº 29, pp. 2-8.

LOUREIRO G., Ángel (2000-2001). Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible. En *Anales de la literatura española*, nº 14, pp. 135-150.

LOWE, Sarah M. (2010). Ensayo. En *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. México D.F: La vaca independiente, pp. 25-30.

LOWE, Sarah M. (2010b). Transcripción del diario con comentarios. En *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. México D.F: La vaca independiente, pp. 201-287.

MARKS, Laura U. (2002). *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

MAYAYO, Patricia (2008). *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra.

McNAY, Lois (1992). *Foucault and Feminism. Power, Gender and the Self*. Great Britain: Polity Press.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne (1991). Le porfil mort de notre imperfection. *La Recherche Photographique. Maison Européenne de la Photographie*, 11, pp. 85-97.

MONTAIGNE, Michel de (1965). *Essais I*. France: Gallimard.

MUZZARELLI, Federica (2009). *Femmes Photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*. France: Hazan.

OLIVARES, Rosa (2009). Todo sobre mí mismo. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 4-5.

OLNEY, James (1991). Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 33-47.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.) (2010). *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM.

PÉREZ, David (2009). El texto de artista: autobiografía de una paradoja. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 84-88.

PICAZO, Gloria (2004). Estrategias de la representación. El sujeto, el objeto. En PÉREZ, David (Ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 249-259.

POLLOCK, Griselda (1996). The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories. En POLLOCK, Griselda (Ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts*. London and New York: Routledge, pp. 3- 21.

POZUELO YVANCOS, José María (2009). La autobiografía, escritura del yo. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 52-58.

PRIGNITZ-PODA, Helga (2010). *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel.

Querido Doctorcito. Frida Kahlo- Leo Eloesser. Correspondencia (2007). México: DGE Equilibrista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

RIVIERE, Joan (1986). Womanliness as a Masquerade. En BURGIN, Victor; DONALD, James and KAPLAN, Cora (Eds.), *Formations of Fantasy*. London and New York: Methuen, pp. 35- 44.

RODRÍGEZ, José Antonio (1996). *Bernice Kolko. Fotógrafa*. México: Ediciones del equilibrista.

ROMER, Grant B. (2002). La Daguerrotipia Erótica. *Luna Córnea*, nº 25, pp. 16-25.

ROMO, Manuela (2009). Creación artística. El mito del genio. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 42- 48.

SCHAFFNER, Ingrid (2003). *Julien Levy: Memoir of an Art Gallery*. Boston: MFA Publications.

SCHAFFNER, Ingrid & JACOBS, Lisa (Eds.) (1998). *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*. Cambridge MA: The MIT Press.

SMITH, Sidonie (1991). Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres. (1991). *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 93-105.

SPRINKER, Michael (1991). Ficciones del yo: el final de la autobiografía. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 118-128.

SOUSSLOFF, Catherine M. (2009). El umbral de la historiografía. Biografía, artistas y géneros. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 10-32.

STEINER, Barbara & YANG, Jun (2004). *Autobiography*. London: Thames & Hudson.

STOICHITA, Victor I. (2011). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.

SUNDELL, Nina (1978). *The Sense of the Self. From Self-Portrait to Autobiography*. Maryland: Independent Curators Incorporated.

TIBOL, Raquel (1999). *Escrituras. Frida Kahlo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

TISSERON, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

TRAVIS, David (1976). *Photographs from The Julien Levy Collection. Starting with Atget*. Chicago: The Art Institute of Chicago.

VILLA, Rocío de la (2009). Punto final al mito del artista. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 102-103.

VV. AA. (2003). Héctor García y su tiempo. *Luna Córnea*, Nº 26.

VV.AA. (1997). *Arte y locura: espacios de creación*. Caracas: Editorial Arte y Museo de Bellas Artes.

WARE, Katherine and BARBERIE, Peter (2006). *Dreaming in Black and White. Photography at the Julien Levy Gallery*. New Haven: Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press.

WATSON, Julia & SMITH, Sidonie (2012). Introduction. Mapping Women's Self-Representation at Visual/Textual Interfaces. En SMITH, Sidonie & WATSON, Julia (Eds.), *Interfaces. Women. Autobiography. Image. Performance*. USA: The University Of Michigan Press, pp. 1-46.

WEINTRAUB, Karl J. (1991). Autobiografía y conciencia histórica. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 62-79.

WESTERBECK, Colin (2006). Discrete Discontinuity. Julien Levy & Photography. En SCHAFFNER, Ingrid and WESTERBECK, Colin. *Acommodations of Desire. Surrealist Works on Paper Collected by Julien Levy*. Pasadena, California: Curatorial Assistance, pp. 35-46.

YANG, Mimi Y. (2012). Articulate Image, Painted Diary: Frida Kahlo's Autobiographical Interface. En SMITH, Sidonie & WATSON, Julia (Eds.), *Interfaces. Women. Autobiography. Image. Performance*. USA: The University Of Michigan Press, PP. 314- 341.

5

Conclusiones

Como se explicó en el pasaje introductorio, el trabajo analítico y conceptual desarrollado en las páginas precedentes ha intentado aportar los suficientes argumentos conclusivos como para demostrar la siguiente hipótesis:

Frida Kahlo usa la fotografía como una herramienta discursiva que le permite construir, a través del posado, un conjunto de imágenes donde residen unos concretos y constantes elementos estilísticos y temáticos, es decir, estéticos, característicos de su obra. Para ello, Kahlo pone en circulación y problematiza tres principios primordiales del lenguaje fotográfico:

1. Entiende la disciplina fotográfica como el medio que le permite posar y actuar frente a la cámara de diferentes fotógrafos para construir imágenes que portan unas marcas recurrentes y donde se aprecia su labor autoral.

Los argumentos principales sobre los que se apoya esta afirmación son:

1.1. Frida usa la fotografía con diferentes fines. Toma imágenes para la venta de sus cuadros, realiza fotografías donde se aprecia una intención artística, usa imágenes fotográficas como ilustraciones para la realización de sus lienzos, las colecciona o intercambia con sus amistades y familiares pasando a formar parte de su acervo personal y adorna con ellas los lugares donde vivió. Pero la vinculación cuantitativa y cualitativamente más relevante con el medio se produce a través de sus posados. Kahlo llegó a posar para más de treinta y seis fotógrafos a lo largo de cuarenta y seis años en un total de imágenes que supera las 700 (para esta tesis se han consultado, en concreto, 786 fotografías). Así, la construcción y el uso de su propia imagen como materia prima para su trabajo, es decir, cierta autotematicidad, es uno de los principios fundamentales de su obra, no sólo pictórica, sino también fotográfica.

1.2. Si bien ella no toma las fotografías (no es el autor empírico de estas imágenes), sí

se aprecia cómo impone su voluntad discursiva en los retratos capturados por otros fotógrafos y, con ello, muestra su intención de hacer un uso vicario del medio.

1.3. Las marcas textuales o estilemas más evidentes de las fotografías en las que aparece se concretan en:

- Suelen ser imágenes morfológica y compositivamente poco relevantes. Los encuadres son simétricos, hay una clara diferencia entre los dos planos principales de la fotografía (figura en primer término y fondo en segundo) y escasa o nula profundidad de campo. Si se incluyen elementos de atrezzo en las tomas, son pocos y muy sencillos. No obstante, es evidente que todas estas imágenes han sido ideadas y planificadas con anterioridad a la toma. Son, por lo tanto, fotografías construidas, puestas en escena fotográficas. Es decir, en la mayoría de las fotografías donde aparece la artista se aprecia una cierta artificialidad escénica.

- Dentro de estos escenarios, se observa claramente cómo Kahlo declara su protagonismo y se revela como el motivo fotográfico principal de las imágenes. Suele situarse frontalmente delante de la cámara, dirigir su mirada al objetivo, adoptar un rictus serio y una postura hierática, casi escultórica. La presencia y significación estética del rostro cobra especial relevancia en sus posados.

- Debido a su pose y caracterización, la artista articula un discurso que tensiona la escena: con su vestuario y postura, suele adoptar actitudes diferentes a las de las demás personas presentes en las fotografías, cuando las hay, o se erige como el personaje fotográfico principal. Es decir, escoge los escenarios predispuestos para una determinada actuación a fotografiar (por ejemplo, una escena familiar) y se sitúa de manera diferente, inesperada. Puede ir vestida de diversas maneras o adoptar distintas actitudes a la hora de posar en una misma sesión fotográfica.

- En algunos casos, llega a dibujar sobre las fotografías donde aparece hasta conseguir la representación que ella quiere. Es decir, interviene sobre su propia imagen tras la toma fotográfica.

- Procede a la repetición de estas rutinas de pose consiguiendo una ritualidad retratística. La redundancia con la que realiza estas prácticas fotográficas, la re-escenificación de sus posados, da como resultado un extenso corpus de imágenes que, cuando se conoce íntegramente, llama la atención del espectador, produce cierto extrañamiento y desnaturaliza la acción cotidiana de una toma fotográfica.

1.4. La artista considera el medio fotográfico como una herramienta plástica con la que producir imágenes sobre las que, en algunos casos, posteriormente interviene. Por medio de esta disciplina, Kahlo obtiene imágenes de diversos acontecimientos y, sin negar la capacidad del medio para atestiguar lo representado, asume que también se pueden subvertir los testimonios capturados fotográficamente.

1.5. Además, considera el medio fotográfico como un acto, un evento que sucede en un tiempo y espacio determinados, una herramienta escénica donde pone en práctica elementos dramáticos propios de una actuación.

1.6. Por todo ello, sus fotografías ostentan cierto estatus performativo. Crea imágenes que pueden ser calificadas como retratos *fotoperformativos* donde el personaje o performer de la imagen (Frida Kahlo) se identifica de forma evidente con aquel que lo dispone en escena y no es un actor que interpreta un papel ajeno a su persona. Por este motivo, se aprecia una atmósfera de lo personal y un anclaje autobiográfico en la mayoría de las fotografías donde aparece la artista. Kahlo usa su cuerpo como dispositivo que le permite representarse de diversas maneras y como herramienta discursiva para desnaturalizar ciertas convenciones de la transparencia enunciativa.

1.7. Utiliza frecuentemente la retórica del retrato fotográfico para escrutar y reflexionar sobre su propia corporalidad, pero también para construir y estilizar su imagen, para crearse como instancia o representación gráfica.

1.8. Tres son los temas que trabaja con mayor profusión en sus creaciones fotográficas:

-La subversión de los códigos de género: en numerosas fotografías, pone en práctica la técnica creativa del “extrañamiento andrógino” (Mayayo, 2008: 228-253).

-La reflexión sobre su identidad nacional: escoge la técnica fotográfica para crear un grupo de imágenes donde se observa la exaltación de lo popular, lo rural y cierto sincretismo prehispánico. Entiende estas fotografías como escenificaciones del discurso nacional con el que convivió y, de esta manera, da cuerpo a una idea de nación. Pero, a través de exageradas puesta en escena fotográficas, también desvela el juego teatral o la peculiar dramatización que se esconde tras estos discursos. Además, en algunas de estas fotografías, introduce códigos representacionales críticos con la ambigua “utopía indigenista” que abrazó el discurso mestizo oficial de la primera mitad del siglo XX en México.

-La reflexión sobre su identidad artística: a lo largo de toda su producción artística, construye escenas fotográficas donde recrea para la cámara su labor pictórica y se muestra como un “autor disfrazado” (Stoichita, 2011: 334), es decir, interpreta para la cámara su profesión de manera evidentemente artificial. Así, por medio de estas fotografías actuadas, manifiesta una identidad artística múltiple donde no sólo se muestra como pintora, sino también como modelo que posa en sus fotografías.

1.9. A través de la producción de un número tan elevado de autorrepresentaciones

fotográficas, Frida insinúa cierta fragmentación referencial poniendo en cuestión la inmutabilidad de un referente extrafotográfico. Es decir, pone en práctica técnicas creativas (en las que profundizarán después otros artistas: por ejemplo, Andy Warhol) donde se entiende que el referente empieza a constituirse a partir de un corpus de imágenes. Esto puede relacionarse con la categoría de “la *star*” analizada por Edgar Morin (1964: 79-80).

2. Entiende la disciplina fotográfica como un lenguaje que trasciende la propia toma y que le permite construir de manera sostenida a lo largo de muchos años y con diversos fotógrafos series consistentes de imágenes.

Los argumentos principales sobre los que se apoya esta afirmación son:

2.1. A través de sus patrones de posado, Kahlo armoniza los elementos polifónicos presentes en las fotografías donde aparece (tomadas en diferentes espacios y tiempos y por distintos fotógrafos) hasta conseguir una unidad en su trabajo fotográfico. Así, en muchas de sus imágenes se aprecia una voluntad serial (incluso narrativa, en algunos casos). Las fotografías donde posa no pueden adscribirse exclusivamente a la lógica de la instantaneidad, unicidad y estatismo reservada tradicionalmente para la imagen fotográfica.

2.2. Existen unas series fotográficas donde se observa que la artista entiende la fotografía como una disciplina procesual, un tejido relacional tenido en cuenta para trabajar a lo largo de varias imágenes. En estos retratos se aprecia una articulación casi secuencial y las relaciones asociativas entre las imágenes de la serie invitan a su análisis tomando en consideración este rasgo.

2.3. Existen unas series fotográficas en las que aparece posando donde se observa la construcción de pequeños relatos usando para ello varias imágenes y fomentando las potencialidades narrativas de la imagen fotográfica.

2.4. En algunas de las series fotográficas en las que posa se insinúa o reconstruye el movimiento del motivo fotografiado, es decir, de ella misma. En estas series se pone de manifiesto la dialéctica existente entre la clase de movimiento que permite la disciplina fotográfica y su detención. Estas imágenes parecen ejemplificar lo que Victor Burgin calificó como “*durée*” (2010: 131).

2.5. Kahlo pone de relieve la cualidad múltiple de la imagen fotográfica. Aunque no incide especialmente en la reproductibilidad del medio (aquello que nos permite pensar en cierto carácter compuesto como algo propio de la fotografía), sí subraya, en cambio, las posibilidades de síntesis (agrupamientos de imágenes o repeticiones de patrones) y de fragmentación que se encuentran en numerosas manifestaciones fotográficas. Para ello pone en práctica dos técnicas:

- El collage fotográfico, donde, en sintonía con el contexto artístico en el que desarrolla su obra, también cuestiona la especificidad establecida entre las disciplinas artísticas.
- La repetición de patrones de pose a lo largo de numerosas tomas fotográficas que da como resultado una pluralidad de representaciones y favorece la idea de variedad de elementos dentro de un sistema.

2.6. Existen unas fotografías de la artista que mantienen relaciones intertextuales con otras composiciones (pictóricas o fotográficas) creadas por ella misma. Por tanto, es posible analizar dentro de este contexto epistemológico las relaciones de mutua

dependencia establecidas entre sus creaciones. Es decir, se aprecia un diálogo entre algunas de sus composiciones y es la propia Kahlo quien traza conexiones entre sus representaciones en lo que pueden considerarse tres grandes direcciones intersistémicas:

- Usa material fotográfico de diversa procedencia para la construcción de algunas de sus pinturas. Además de sus collages y sus fotografías pintadas, crea cuadros donde copia fotografías que posee o conoce.
- Utiliza retratos fotográficos donde aparece posando como la base de otras composiciones pictóricas. Pero, además, a partir de estas fotografías crea nuevos posados fotográficos en los que imita esas tomas.
- Al menos en una ocasión, re-escenifica fotográficamente uno de sus cuadros.

2.7. Estas prácticas intertextuales permiten apreciar cómo Kahlo elabora sus propuestas artísticas a lo largo de varias creaciones pictóricas y fotográficas mientras dota de cierta consistencia a su trabajo artístico. Su proyecto fotográfico no está constituido por meros disparos inconexos, sino que se revela como un corpus, como una parte más de su propuesta artística, que debe ser entendida en su conjunto. Se desvela cierto “orden iconográfico” (Stoichita, 2011: 202) en su trabajo.

2.8. Elabora también unas fotografías donde realiza puestas en abismo y donde muestra dos niveles compositivos en la imagen, creando así una profundidad narrativa en estas composiciones. A través de estas reflexiones metafotográficas, procede a una inserción autorial pero, además, alude a la estructura formal de la obra, de la escenificación de la representación y del proceso de construcción de la imagen, en definitiva, de la dialéctica entre realidad y representación.

3. Estas imágenes le sirven para poner en práctica una de sus estrategias creativas más comunes que presidirá también gran parte su obra pictórica, esto es, el cuestionamiento de los límites entre su vida y su obra. Así, Kahlo hace uso de la disciplina fotográfica para desafiar presupuestos teóricos fundamentales de las prácticas autobiográficas.

Los argumentos principales sobre los que se apoya esta afirmación son:

3.1. En muchas de sus creaciones pictóricas o fotográficas, pone a disposición del espectador algunos datos biográficos que combina con otros elementos propios de su creación. Es decir, se aprecia que una parte fundamental de su propuesta artística consiste en introducir los “hechos reales”, en el sentido goffmaniano del término (1997: 11), en sus prácticas plásticas. El continuo devenir entre la delgada línea que separa una obra (plagada de autorretratos no de manera casual), de una vida (tomada hasta cierto punto como materia prima para su producción gráfica), es conocida y desvelada por Kahlo también mediante sus posados fotográficos.

3.2. Sumada a esta estrategia creativa, crea unas fotografías en las que cuestiona tres de los pilares teóricos que sostienen la noción de autobiografía tradicional:

- Existe un grupo de fotografías con ella posando junto a alguno de sus cuadros donde se aprecia cómo se fomenta el parecido entre la *Kahlo pintada* y la *Kahlo fotografiada*. El *auto* que presenta en estas imágenes apela al cuestionamiento del sujeto referencial único y estable.

- Existe un grupo de fotografías donde Kahlo posa en su casa o en diversos hospitales. La vemos en sus periodos de convalecencia, con alguno de los aparatos ortopédicos que usaba o con su corsé de escayola. Así, se observa cómo su *bio* no se centra exclusivamente en la historia hecha pública de un sujeto considerado ejemplar. Con

frecuencia, Kahlo difumina en su trabajo fotográfico los límites entre su espacio privado y público y hace ostentación de una corporalidad vulnerable. Frida se evade de la imagen de los sujetos autorizados resistiéndose, en cierto sentido, a la normalización que imponen las técnicas de representación corporal con las que convive.

- Su *grafía* no es un “relato retrospectivo en prosa” (Lejeune, 1991: 48), sino que está compuesta, en su gran mayoría, por imágenes fotográficas. Así, su propuesta autobiográfica se circunscribe a lo que se conoce como las autobiografías visuales.

3.3. Además de estos presupuestos nodales, Frida afronta mediante estas imágenes otra problemática conceptual ampliamente desarrollada en el estudio de la autobiografía: los límites cognoscitivos y performativos de la práctica autobiográfica juegan un papel muy destacado en su propuesta artística.

3.4. El trabajo fotográfico de la artista ejemplifica también uno de los postulados más relevantes de las prácticas autobiográficas: la manifiesta intención de un sujeto de ser objeto de su propia reflexión. Para ello, además de su diario, construye unas fotografías donde relata algún episodio de su vida y establece una relación consigo misma a través de estas composiciones fotográficas. Frida produce materiales que reconstruyen algunas de sus vivencias y le permitan relacionarse, explorar o, al menos, representar su lugar en estos acontecimientos. A este respecto, destacan dos composiciones fotográficas:

- La simulación fotográfica de su accidente. Con esta imagen, pone en duda la noción esencialista de un sujeto extrafotográfico, así como la radical división entre un sujeto y su representación (entre la vida y la obra, podríamos decir).

- La serie fotográfica donde posa parcialmente desnuda mientras deshace su peinado

da muestras de su preocupación por componer y escrutar su propia imagen. Así, Kahlo reflexiona acerca de las estrategias de producción o construcción del sujeto representado.

3.5. Gracias a sus fotografías, se observa cómo Frida entiende las autobiografías visuales no como reflejos de los acontecimientos o registros factuales de los hechos, sino, fundamentalmente, como estrategias de producción de sentido relacionadas, eso sí, con modelos de representación verosímiles. En lugar de atestiguar la presencia de un sujeto, lo que atestiguan estas imágenes es, precisamente, la construcción que ella realiza delante de la cámara fotográfica.

3.6. A lo largo de sus posados fotográficos, Frida crea una voluntad discursiva o canon autorretratístico que termina imponiéndose incluso en las últimas imágenes de la artista difunta.

6

Conclusions

As explained in the introduction, the object of this analytical and conceptual work has been to present sufficient and conclusive arguments to demonstrate the following hypothesis:

Frida Kahlo uses photography as a discursive tool which allows her to build, through the act of posing, an ensemble of images with specific and constant elements, of style and theme, i.e. aesthetic, that remain distinctive of her work. In doing so, Kahlo exposes and challenges three basic principles of the photographic language:

1. She understands the photographic discipline as a medium through which she can pose and act in front of several photographers, actually creating different images that carry recurrent aspects of her own work, thus revealing her authorial control.

The arguments that support this hypothesis are:

- 1.1. Frida uses photography for different purposes. She takes pictures to sell her work, creates photographs with artistic intentions, uses the images as illustrations to create her own paintings, even collects or exchanges them with her friends and family, these images thus becoming a part of her own heritage and being used to decorate the places where she lived. But the most relevant relationship with the medium, in a quantitative and qualitative sense, is through her posing. Kahlo posed for more than thirty-six photographers in forty-six years, forming a collection of more than 700 images (for this thesis we have reviewed 786 pictures). Therefore, the creation and use of her own image as raw material for her work, which we could describe as self-thematic, is a central principle of her art, not only pictorial but photographic as well.

- 1.2. While she does not actually shoot the photographs herself (she is not the empiric author of those images), one can clearly distinguish the way in which she imposes

her artistic will in the portraits captured by other photographers, thus revealing her intention to use the medium in a vicarial fashion.

1.3. The most evident textual markings or characteristics of the pictures in which she appears can be summed up as follows:

- In morphological and compositional terms, the images have little relevance. The framing is symmetric, there is a clear differentiation between the two main planes of the image (her figure in the forefront, a scenery in the background), and there is little or no depth of field. If there are any decorative elements at all, they are usually sparse and simple. However, it is obvious these images have been conceived and designed beforehand. Therefore, they are constructed photographs, staged pictures. There is a certain artificial and scenic quality in the images she appears in.
- In these scenes, Kahlo clearly establishes her protagonism, appearing as the main subject of the images. She typically places herself in a frontal position, directing her glance towards the lens, with a serious rictus and a hieratic posture, almost sculptural. The presence and aesthetic significance of her face takes on a special relevance in her pose.
- Through her pose and characterization, the artist articulates a discourse that is in tension with the scene: using her clothing and posture, she adopts attitudes that differ from those of other figures present in the pictures, when there are any, or establishes herself as the main character of the image. That is, she chooses a setting that is predisposed for a certain action or activity (such as a family scene) and then acts in a different and unexpected way. She can even dress in different clothes or adopt different attitudes in the same photographic session.

- In some cases, she draws or paints over the pictures to create the representation she is looking for. She modifies her own image after the photograph has been shot.

- She repeats these posing routines creating a sort of portrait ritual. As a result, the redundancy with which she carries out these photographic practices, the reenactment of her poses, creates an extensive corpus of images that, when globally appreciated, can be surprising to the viewer, generating a certain strangeness and denaturalizing the common action of taking a photograph.

1.4. The artist regards photography as a plastic tool that produces images which she will subsequently modify in some cases. Through this artistic discipline, Kahlo obtains images of several events and, without denying the faculty of the medium to represent reality, assumes the fact that one can subvert the testimony of the captured photographic image.

1.5. In addition to this, she understands the medium as an act, an event that occurs in a specific time and place, a theatrical tool that puts in practice dramatic elements.

1.6. Therefore, her photographs hold a certain performative quality. She creates images that could be qualified as *photo-performance* portraits, in which the character or performer (Frida Kahlo) is clearly identified with the creator of the scene and not an external actor. For this reason, most of her pictures possess a personal atmosphere and an autobiographical quality. Kahlo uses her body as a mechanism through which she represents herself in different ways, as well as a discursive tool to reflect upon certain established standards of illustrative transparency.

1.7. Kahlo frequently uses the rhetoric of the portrait to scrutinize and reflect upon her own corporality, as well as to construct and stylize her own image, to build herself

as a graphic representation.

1.8. The artist pays special attention to three main themes throughout her photographic creations:

- Subverting the codes of the genre: in several photographs, she implements the creative “androgynous estrangement” technique (Mayayo, 2008: 228-253).

- Her national identity: she adopts the photographic discipline to create a group of images in which there is an exaltation of popular and rural culture, as well as a certain pre-Hispanic syncretism. She uses these photographs as a staging of the national discourse she has witnessed and, in the same manner, forms an idea of nation. But these exaggerated photographic performances also reveal the theatrical game or peculiar dramatization hidden behind these discourses. Furthermore, in some of these photographs, she introduces representational codes that criticize the ambiguous “indigenes’ utopia” so common in the official mixed race argument of the first half of the 20th Century in Mexico.

- Her artistic identity: she builds photographic scenes in which she replays her pictorial work for the camera, revealing herself as a “disguised author” (Stoichita, 2011: 334), that is, she plays the role of an artist in an unmistakable artificial fashion. In these pictures she manifests a multiple artistic identity, in which she presents herself not only as a painter, but as a model in her own pictures as well.

1.9. With the production of such an amount of photographic self-portraits, Frida suggests a certain referential fragmentation, questioning the immutability of an extra-photographic reference. She puts into practice creative techniques (that other artists, such as Andy Warhol, would later expand) in which the referent is formed through a

corpus of images. This can be compared with the category of “the star” analyzed by Edgar Morin (1964: 79-80).

2. Kahlo uses photography as a language that transcends the shot, allowing her to build a consistent series of images throughout the years and through several photographers.

We support this assertion with the following arguments:

2.1. Through her posing patterns, Kahlo harmonizes the polyphonic elements present in her pictures (taken in different spaces, in different times and by different photographers), thus establishing a certain unity in her work. Many pictures are created as serials (sometimes even as narratives). Her images cannot be analyzed using exclusively the logic of instantaneity, unity or stillness that is usually applied to the photographic image.

2.2. In some of her images, the artist views photography as a procedural discipline, a relational fabric with which to work with through several pictures. These portraits are articulated sequentially, with associative relations between them.

2.3. Some of her series are designed as short stories, using several images and accentuating the narrative potential of photography.

2.4. In other series, her own movement is suggested or even reconstructed. In this way she highlights the dialectic between the type of movement of the photographic discipline and the frozen image. These images seem to illustrate what Victor Burgin qualified as “*durée*” (2010: 131).

2.5. Kahlo also reveals the multiple quality of the photograph. Although she does not

give much consideration to the reproducibility of the medium (one of photography's almost exclusive distinguishing aspects), she does, however, underline the possibilities of synthesis (gathering of images or repetition of patterns) and of fragmentation found in several photographic manifestations. To do so she uses two techniques:

- The photographic collage, in which, consistent with the artistic context in which she develops her work, she also questions the established specificity among the artistic disciplines.
- The repetition of patterns of posing throughout many pictures, resulting in a plurality of representations and the creation of a system of various elements.

2.6. Certain images of the artist are intertextually linked to other compositions (pictorial or photographic) created by her. Therefore, we can analyze the relations of mutual dependency among her creations in this epistemological context. A dialogue emerges between some of her compositions, and it is Kahlo herself who establishes the connections between her representations in what can be considered three intersystemic directions:

- She uses photographic materials with different origins for her work. In addition to her collages and painted photographs, she creates paintings in which she copies pictures she owns or knows about.
- She uses her photographic portraits as the basis for other pictorial compositions. She also adopts new poses imitating those in previous pictures.
- At least in one occasion, she photographically recreates one of her paintings.

2.7. These intertextual practices help appreciate how Kahlo developed her artistic

process throughout several pictorial and photographic creations, while establishing a consistency in her work. Her photographic project is not constituted by unconnected shots, but actually reveals itself as a corpus, a significant aspect of her artistic proposal, and should be understood and examined as a whole. There is a certain “iconographic order” (Stoichita, 2011:202) in her work.

2.8. She also produces photographs in which she creates *mise en abyme*, establishing two composition levels and creating a depth of narrative in these pictures. Through this meta-photographic analysis, she establishes her authorship, but also reflects upon the formal structure of the picture, the staging of the representation and the process of construction of the image, in short, the dialectic between reality and representation.

3. With these images Kahlo is actually developing one of the creative strategies most commonly found in her work: the boundaries between her life and art. In this manner, she uses photography to defy fundamental theoretical doctrines of autobiographical practices.

The arguments that support this statement are:

3.1. In many of her photographic or pictorial creations, she offers the viewer some biographical data in combination with other elements of her own. Therefore, a fundamental aspect of her artistic proposal consists of introducing “real facts”, in the *goffmanian* sense of the word (1997:11), in the pictures. Kahlo constantly crosses the fine line that separates her artistic labor (not by chance full of self-portraits) from her life (used to a certain extent as raw material for her graphic production), as is revealed in her photographic poses.

3.2. In addition to this creative strategy, Kahlo questions three theoretical pillars that

sustain the notion of traditional autobiography:

- In a group of photographs, she poses next to paintings in which we can appreciate the similarity between the *painted Kahlo* and the *photographed Kahlo*. The “*auto*” presented in these images actually puts into perspective and questions the idea of a single and constant individual or personality.
- In another series, Kahlo poses in her home or in several hospitals. She presents herself in her time of convalescence, with some of the orthopedic apparatus she used or with her plaster corset. Thus, her “*bio*” is not centered exclusively on the public story of an individual considered exemplary. Frequently, Kahlo blurs the limits between her private and public space in her photographs, displaying a vulnerable corporality. Frida escapes from the image of authorized subjects, in a sense resisting the normalization imposed by the techniques of body representation with which she coexists.
- Her “*graph*” is not a “retrospective story in prose” (Lejeune, 1991:48), but is actually composed, for the most part, of photographic images. Therefore, her autobiographical proposal can be defined as a visual autobiography.

3.3. In addition to these nuclear ideas, Frida confronts another conceptual problem widely developed in the study of autobiographies: the cognitive and performative limits of the autobiographical practice play a major role in her artistic proposal.

3.4. The artist’s photographic work includes another relevant aspect of autobiographical practices: the express will of the individual to be the object of his or her own reflection. To achieve this, in addition to her diary, she creates photographs in which she narrates an episode of her life, establishing a certain dialogue with herself through these compositions. Frida produces materials that reconstruct some of her experien-

ces, allowing her to explore, or at least represent, these events. In this sense, we can highlight two photographic compositions:

- The photographic simulation of her accident. In this image, she questions the essentialist notion of an extra-photographic subject, as well as the radical division between the person and his or her representation (one could say between life and art).
- A series of images in which she poses partially naked, while undoing her hairstyle, clearly reflects her interest in composing and scrutinizing her own image. Thusly, Kahlo questions the strategies of production and construction of the represented subject.

3.5. Through her photographs, we can see how Frida understands visual autobiographies, not as representations of events or factual records, but, fundamentally, as a strategy to produce meaning, in relation with plausible models of representation. Instead of testifying to the presence of the subject, these images present her creations in front of the camera.

3.6. In her photographic poses, Frida establishes a discursive will or self-portrait pattern that ends up prevailing even in the last images of the deceased artist.

7

Bibliografía y fuentes

Bibliografía general

ANGENOT, Marc (1983): L' "intertextualité": enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel. *Revue des sciences humaines*, 60, pp. 121-135.

BARTHES, Roland (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.

BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan y otros (1982). *Análisis estructural del relato*. México: Premia.

BOURDIEU, Pierre (2011). *La ilusión biográfica*. Acta Sociológica, Num. 56, pp. 121-128.

BREMOND, Claude (1982). La lógica de los posibles narrativos. En BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan y otros, *Análisis estructural del relato*. México: Premia, pp. 99-121.

BRUSS, Elizabeth (1991). Actos literarios. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 18-33.

BUTLER, Judith (2011). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1996). Teoría de la intimidad. En *Revista de Occidente*, nº 182-183, pp. 15-30.

CASTORIADIS, Cornelius (2010). *La institución imaginada de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets editores.

COLLINGWOOD, Robin George (1994). *The Idea of History*. Great Britain: Oxford University Press.

De MAN, Paul (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 113-118.

DERRIDA, Jacques & LÉVESQUE, Claude (1982). *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jaques Derrida*. Sous la direction de Claude Lèvesque et Christine V. McDonald. Montreal: VLB éditeur.

EAKIN, Paul John (1991). Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. *Su-*

plementos *Antrophos*. *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 79-93.

ECO, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

FOUCAULT, Michel (1999). ¿Qué es un autor?. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales Volumen I*. Barcelona: Paidós, pp. 329-360.

FOUCAULT, Michel (1989). El Ojo del poder. En BENTHAM, Jeremías, *El Panóptico*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, pp. 9-26.

GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIDE, André (2004). *Diario*. L'Hospitalet: ABC.

GILMORE, Leigh (1994): Policing Truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority. En GILMORE, Leigh; KATHLEEN, M. Ashley & PETERS, Gerald (Eds.), *Autobiography and Post-modernism*. United States of America: The University of Massachusetts Press, pp. 54-78.

GOFFMAN, Erving (1997, original de 1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

GUSDORF, Georges (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 9-18.

HEBEL Udo J. (Comp.) (1989). *Intertextuality, Allusion, and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. USA: Greenwood Press.

HERMAN, David; JAHN, Manfred y RYAN, Marie-Laure (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.

HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence (Eds.) (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

IRIGARAY, Luce (1982). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Editorial Saltés.

KRISTEVA, Julia (1978). *Sēmēlōtikē: recherches pour une sémanalyse*. France: Éditions du Seuil.

LEJEUNE Philippe (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 47- 61.

LOUREIRO G., Ángel (1991). Introducción. Problemas teóricos de la autobiografía. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, 1991, nº 29, pp. 2-8.

LOUREIRO G., Ángel (2000-2001). Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible. *Anales de la literatura española*, nº 14, pp. 135-150.

McNAY, Lois (1992). *Foucault and Feminism. Power, Gender and the Self*. Great Britain: Polity Press.

MAURA, Eduardo (2013). *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

MOLES, Abraham y ZELTMAN, Claude (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

MOLINER, María (1999). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

MONTAIGNE, Michel de (1965). *Essais I*. France: Gallimard.

OLIVIER, Andrew (1984). Introuction. En *L'Intertextualité. Intertexte, Autotexte, Intratexte*. Canada: Les Éditions Trintexte.

OLNEY, James (1991). Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 33-47.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimo segunda edición. Vol I y II. Madrid: Espasa Calpe.

RIVIERE, Joan (1986). Womanliness as a Masquerade. En BURGIN, Victor; DONALD, James and KAPLAN, Cora (Eds.), *Formations of Fantasy*. London and New York: Methuen, pp. 35- 44.

SMITH, Sidonie (1991). Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres. (1991). *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 93-105.

SPRINKER, Michael (1991). Ficciones del yo: el final de la autobiografía. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 118-128.

TODOROV, Tzvetan (1982). Las categorías del relato literario. En BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan y otros, *Análisis estructural del relato*. México: Premia, pp. 159-195.

WEINTRAUB, Karl J. (1991). Autobiografía y conciencia histórica. *Suplementos Antrophos. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 62-79.

Bibliografía específica sobre fotografía, imagen y arte

ADAMS, Timothy Dow (2000). *Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

ANDERSON, Linda (2006). Introducción. En *XIII Jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid. En primera persona: la autobiografía*. España: Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, pp. 18- 29.

ANGELETTI, Norberto y OLIVA, Alberto (2011). *In Vogue. La historia en imágenes de la revista de moda más famosa del mundo*. Barcelona: Editorial Sol90.

ARNHEIM, Rudolf (1974). On the Nature of Photography. *Critical Inquiry*, Vol. 1, nº 1, pp. 149-161.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michelle (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

AZARA, Pedro (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

BAETENS, Jan (2009). Alrededor de la narración fotográfica: el ejemplo de la fotonovela. En SCIANNA, Ferdinando y ANSÓN, Antonio (Eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía. Encuentros Photoespaña 2009*. España: Ministerio de Cultura, pp. 230- 253.

BAL, Mieke (1978). Mise en abyme et iconicité. *Littérature*, nº 29, pp. 116-128.

BARRIOS, José Luís (2011). Retrato y paradoja o la superficie como ficción subjetiva. En VV.AA., *Interfaces, Retrato y Comunicación*. Madrid: La Fábrica, pp. 205-216.

BARTHES, Roland (1998). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BAUDELAIRE, Charles (1996). El público moderno y la fotografía. En *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: La balsa de la Medusa. Visor, pp. 229-233.

BAZIN, André (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

BENJAMIN, Walter (2007, original de 1931). Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, pp. 21-53.

BENJAMIN, Walter (1989, original de 1936). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

BENSON, Richard (2010). *The Printed Picture*. United States: The Museum of Modern Art, New York.

BERGER, John (2006). La imagen cambiante del hombre en el retrato. En *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 18-32.

BERGER, John y MOHR, Jean (1998). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo.

BERGER, Harry Jr. (1994). Fiction of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. *Representation*, nº 46, University of California Press, pp. 87- 120.

BOURDIEU, Pierre (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.

BONAFOUX, Pascal (2004). Or tout paraît. Essai de définition d'un genre, l'autoportrait. En *Moi! Autoportrait du XX siècle*. Paris: Skira, Musée du Luxembourg, pp. 19-41.

BRILLANT, Richard (2011). La autoridad del parecido. En VV.AA., *Interfaces, Retrato y Comunicación*. Madrid: La Fábrica, pp. 89-102.

BRUNET, François (2009). *Photography and Literature*. London: Reaktion Books.

BRYSON, Norman (1987). Intertextuality and Visual Poetics. *Critical Text. A Review of Theory and Criticism*, 4, pp. 1-6.

BURGIN, Victor (2010). The Eclipse of Time. En BAETENS, Jan; STREITBERGER, Alexander & VAN GELDER, Hilde (Eds.), *Time and Photography*. Lovaina: Leuven University Press, pp. 125-140.

CALABRESE, Omar (2012). La fotografía como texto y como discurso. Nota sobre semiótica de la fotografía. *EU-topias. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 3, pp. 15-25.

CALABRESE, Omar (1988). La intertextualidad en Pintura. Una lectura de Los Embajadores de Holbein. *Documentos de Trabajo. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo*, nº 4, Fundación instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV, Valencia: Artes Gráficas Soler.

CARMONA, Ramón (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

CARRERA, Pilar (2012). *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra.

CARRERA, Pilar (2007). Paradjanov el oscuro. Consultado el 5 de octubre de 2013 en: http://ocec.eu/pdf/2007/carrera_pilar.pdf.

CARTIER- BRESSON, Henri (2007). El Instante decisivo. En FONTCUBERTA, Joan (Ed.), *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 221- 236.

CASELLAS, Joan (2009). Performance, hoy. *Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual*, nº 47, pp. 38-39.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CASTILLO PARRA, César Arturo (2008). *El retrato como expresión de poder y creación artística*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

CASTRO DÍAZ, María Isabel (2012). *Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotodrama como tipología artística* (Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, disponible en catálogo virtual Biblioteca UCM.

CHEVRIER, Jean- François (2003). El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica. En PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (Eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.

CORRALES, CRESPO, Enrique (2012). *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, disponible en catálogo virtual Biblioteca UCM.

CRUZ LICHET, Virginia de la (2005). Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre. En BOZAL, Valeriano y DIEGO, Estrella de (Coord.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Antonio Machado, pp. 151-175.

CUNNINGHAM, Imogen (1964). *Aperture 11:4*. Rochester.

DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.

DEBRAY, Régis (1999). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.

DIEGO, Estrella de (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

DIEGO, Estrella de (2006). La escena del crimen. Repeticiones, copias, revisiones, citas, reconstrucciones. *Exit: Imagen y cultura*, nº 21, p. 24.

DIFILIPPANTONIO, Marie (2004). A Tribute to Jean Farley Levy. En SCHAFFNER, Ingrid and WESTERBECK, Colin, *Accommodations of Desire. Surrealist Works on Paper Collected by Julien Levy*. Pasadena, California: Curatorial Assistance, pp. 11-13.

DOCTOR RONCERO, Rafael (1994). La Fotografía sin cámara. Collage y Fotograma recientes

en España. En *La Fotografía sin cámara. Collage y Fotograma recientes en España*. Madrid: Consejería de Educación y cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 9-30.

DUBOIS, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

DUVE, Thierry de (2004). Jeff Wall: pintura y fotografía. En PICAUDÉ, Valérie y ARBAÏZAR, Philippe (Eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 36-57.

EWING, William A. (2008). *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*. Barcelona: Art Blume.

EWING, William A. (1996). *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela.

FANÉS, Félix (2007). *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*. Madrid: Alianza Editorial.

FERRANDO, Bartolomé (2009). *El arte de acción en España. 1947-2009. Exit: Imagen y cultura*, nº 21, pp. 26-37.

FERRARI, Stefano (Ed.) (2004). *Autoritratto, psicologia e dintorni*. Bologna: CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna).

FINEMAN, Mia (2012). *Faking It. Manipulated Photography Before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

FLUKINGER, Roy (2009). *Fritz Henle. In Search of Beauty*. Texas: University of Texas Press, pp. 1-31.

FLUSSER, Vilém (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

Fontcuberta, Joan (Ed.) (2007). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

FRANCASTEL, Galienne y FRANCASTEL, Pierre (1978). *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra.

FRIZOT, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve.

FRIZOT, Michel (1998). *A New History of Photography*. Köln: Könemann.

GANIS, William V. (2004). *Andy Warhol's Serial Photography*. Cambridge: Cambridge University Press.

GIONI, Massimiliano (2007). It's Not the Glue that Marks the Collage. En *Collage: The Unmonumental Picture*. Verona: Mondadori Electa, pp. 11-15.

GOLDBERG, Roselee (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.

GOMBRICH, Ernst (2002). *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.

GOMBRICH, Ernst (1993). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial.

GONZÁLEZ FLORES, Laura (2005): *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1979). Espejos. *Contracampo*, nº6. pp. 26-35.

GREENBERG, Clement (1988). *The Collect Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose 1945-1949*. USA: The University of Chicago Press.

GUASCH, Ana María (2009). *Autobiografías Visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

GUBERN, Román (2005). La imagen digital, memoria y promiscuidad. *Claves de la razón práctica*, nº 51, pp- 77- 82.

GUBERN, Román (1987). *La Mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

GUBERN, Román (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.

GUILLÉN, Esperanza (2009). Artistas excelentes. Biografías y autobiografías entre el Renacimiento y la Ilustración. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 34-40.

HAMMOND, Anne y RULE, Amy (1992). *Imogen Cunningham. Selected Text and Bibliography*. Oxford: Ciclo Press.

Harold Edgerton. *Anatomía del movimiento* (2010). Madrid: La Fábrica Editorial.

HAVERTY RUGG, Linda (1997). *Picturing Ourselves. Photography & Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press.

HEIDEGGER, Martin (1998). La época de la imagen del mundo. En *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 63-90.

HEYMAN, Therese Thau (Ed.) (1994). *Seeing Straight. The f.64 Revolution in Photography*. Oakland, California: The Oakland Museum.

HILL, Paul y COOPER, Thomas (1980). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. USA: Harvard University Press.

HOLME, Juul; DEGEL, Kirsten; MARCUS, Mette & RANK, Jeanne (2012). *Women of the Avant-Garde. 1920-1940*. Denmark: Louisiana Museum of Modern Art.

HOPTMAN, Laura (2007) Collage Now: The Seamier Side. En *Collage: The Unmonumental Picture*. Verona: Mondadori Electa, pp. 9-11.

JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian (2012). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol/ Chicago: Intellect.

JONES, Amelia (2006). *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*. New York: Routledge.

JONES, Amelia (2002). The eternal return: sel-portrait photography as a technology of embodiment. *Signs: Journal of women in culture and society*, vol 27, nº 4, pp. 947-978.

KOWZAN, Tadeusz (1976). Art En Abyme. *Diogenes*, 96, pp. 67-92.

KRAUSS, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto (2007). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.

LAMBERTI, Maria Mitia y MESSINA, Maria Grazia (Eds.) (2008). *Collage/Collages. From Cubism to New Dada*. Milán: Mondadori Electa.

MANN, Margery (1970). *Imogen Cunningham: Photographs*. USA: Seattle & London University of Washington Press.

MARKS, Laura U. (2002). *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

MARTEL, Richard (2009). Arte en vivo y en directo. *Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual*, nº 47, pp. 17-25.

MARZAL FELICI, Javier (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

MAYAYO, Patricia (2003). *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

METZ, Christian (1987). Fotografía y fetiche. *Signo y pensamiento*, nº 11, pp. 123-134.

MIT, Geles (2008). *El tercer texto. Imagen y relato*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne (1991). Le porfil mort de notre imperfection. *La Recherche Photographique. Maison Européenne de la Photographie*, 11, pp. 85-97.

MOHOLY-NAGY, László (2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

MOLINA, Mauricio (2004). El cuerpo y sus dobles. En PÉREZ, David (Ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 200-229.

MORIN, Edgar (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

MOSQUERA, Gerardo (2009). Desnarraciones. *Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual*, nº 47, p. 14.

MUZZARELLI, Federica (2009). *Femmes Photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*. France: Hazan.

NANCY, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

NEWHALL, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

NOCHLIN, Linda (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 17-43.

OLIVARES, Rosa (2009). Todo sobre mí mismo. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 4-5.

OUBIÑA: David (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.

OWENS, Craig (2004). Posar. En RIBALTA, Jorge (Ed.), *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

PADGETTE, Paul (1981). *The Dance Photography of Carl Van Vechten*. New York: Schirmer Books.

PALACIO, Manuel (1991). ¿Qué será eso que llamamos vanguardia cinematográfica? En ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; ALDÁZABAL, Peio y ALDÁZABAL, Milagros (Coords.), *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español (III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca/A.E.H.C., pp. 385-392.

PANOFSKY, Erwin (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets editores.

PAQUET, Marcel (1982). *Photographies de Magritte*. Paris: Contejoru.

PAVIS, Patrice (2009). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colins.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

PÉREZ, David (2009). El texto de artista: autobiografía de una paradoja. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 84-88.

PÉREZ GALLARDO, Helena (2009). El reportaje gráfico. En SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.), *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, pp. 367-491.

PICAZO, Gloria (2004). Estrategias de la representación. El sujeto, el objeto. En PÉREZ, David (Ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 249-259.

PICAUDÉ, Valérie y ARBAÏZAR, Philippe (Eds.) (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

POLLOCK, Griselda (2007). La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judit. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 161- 195.

POLLOCK, Griselda (2007b). Visión, voz y poder: historia feministas del arte y el marxismo. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 45-79.

POLLOCK, Griselda (2007c). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 141- 158.

POLLOCK, Griselda (1996). The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories. En POLLOCK, Griselda (Ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts*. London and New York: Routledge, pp. 3- 21.

POZUELO YVANCOS, José María (2009). La autobiografía, escritura del yo. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 52-58.

RAMÍREZ, Juan Antonio (2009). *El objeto y el aura*. Madrid: Akal.

RIBALTA, Jorge (2011). El rostro de la época. En VV.AA. *Interfaces, Retrato y Comunicación*. Madrid: La Fábrica, pp. 141- 146.

ROCHE, Denis (1982). *La disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Éditions de l'Étoile.

ROEGIERS, Patrick (2005). *Magritte et la photographie*. Amsterdam: Ludion.

ROMO, Manuela (2009). Creación artística. El mito del genio. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 42- 48.

RON, Moshe (1987). The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme. *Poetics Today*, Vol. 8:2, pp. 417-438.

ROSENBLUM, Naomi (2010). *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press Publishers.

SÁNCHEZ, José A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

SCHAFFNER, Ingrid (2003). *Julien Levy: Memoir of an Art Gallery*. Boston: MFA Publications.

SCHAFFNER, Ingrid & JACOBS, Lisa (Eds.) (1998). *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*. Cambridge MA: The MIT Press.

SCHMICKL, Silke (2005). *Les Museum Photographs de Thomas Struth. Une mise en abyme*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

SCHNAITH, Nelly (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina.

SEGUIN, Jean-Claude (2011). La desaparición del referente en el arte digital y sus implicaciones. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº 2, Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universidad Jaume I, pp. 81-92.

SEKULA, Allan (2003). El cuerpo y el archivo. En PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (Eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 133-200.

SIMMEL, Georg (2011, original de 1901). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro libros.

- SONTAG, Susan (2007). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.) (2009). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- SOUSSLOFF, Catherine M. (2009). El umbral de la historiografía. Biografía, artistas y géneros. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 10-32.
- STEINER, Barbara & YANG, Jun (2004). *Autobiography*. London: Thames & Hudson.
- STEINER, Wendy (1985). Intertextuality in Painting. *The American Journal of Semiotics*, vol. 3, pp. 57-67.
- STOICHITA, Victor I. (2011). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.
- SUNDELL, Nina (1978). *The Sense of the Self. From Self-Portrait to Autobiography*. Maryland: Independent Curators Incorporated.
- TAGG, John (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TALENS, Jenaro (2008). Silencios cruzados. De la fotografía como cenotafio. En *Alberto García-Alix. Far From Home*. Paris: Kamel Mennour, pp. 1-6.
- TALENS, Jenaro (2008b). Ninguna esperanza que me detenga. En *Alberto García-Alix. De donde no se vuelve*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y La Fábrica Editorial.
- TAYLOR, Diana (2011). Performance, teoría y práctica. En TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (Eds.), *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7- 29.
- TISSERON, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- TRAVIS, David (1976). *Photographs from The Julien Levy Collection. Starting with Atget*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- VILLA, Rocío de la (2009). Punto final al mito del artista. *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, pp. 102-103.

- VILLAFañE, Justo (2009). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- VV.AA. (1997). *Arte y locura: espacios de creación*. Caracas: Editorial Arte y Museo de Bellas Artes.
- WARE, Katherine and BARBERIE, Peter (2006). *Dreaming in Black and White. Photography at the Julien Levy Gallery*. New Haven: Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press.
- WATSON, Julia & SMITH, Sidonie (2012). Introduction. Mapping Women's Self-Representation at Visual/Textual Interfaces. En SMITH, Sidonie & WATSON, Julia (Eds.), *Interfaces. Women. Autobiography. Image. Performance*. USA: The University Of Michigan Press, pp. 1-46.
- WESCHER, Herta (1977). *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- WESTERBECK, Colin (2006). Discrete Discontinuity. Julien Levy & Photography. En SCHAFFNER, Ingrid and WESTERBECK, Colin, *Acommodations of Desire. Surrealist Works on Paper Collected by Julien Levy*. Pasadena, California: Curatorial Assistance, pp. 35-46.
- WHITE, Hayden (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, vol. 93, nº 5, pp. 1193-1199.
- WOLFRAM, Eddie (1975). *History of Collage. An anthology of collage, assemblage and event structures*. London: Studio Vista.
- ZUMALDE, Imanol (2002). *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2009). Prólogo. Interpretar la(s) fotografía(s). En MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco.

Bibliografía específica sobre Frida Kahlo

ALCÁNTARA, Isabel (1999). *Frida Kahlo and Diego Rivera*. Munich, Londres, New York: Prestel.

ANKORI, Gannit (2002). *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Westport- Connecticut: Greenwood Press.

ARQUIN, Florence (1971). *Diego Rivera. The Shaping Of An Artist, 1889-1921*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

BADDELEY, Oriana (1991). Her Dress Hangs Here: De-Froching The Kahlo Cult. *Oxford Art Journal*, 14: 1, pp. 10-17.

BARTRA, Eli (1994). *Mujer ideología y arte: ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. Barcelona: Icaria.

BERGER, John (2004). *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus.

BLOCH, Lucienne (1986). Art in America. On Location with Diego Rivera. Consultado el 17 de febrero de 2013 en <http://www.luciennebloch.com/publications/magazines.htm>.

BRETON, André (1945). *Le surréalisme et la peinture*. New York: Bretanos.

BURRUS, Christina (2011). *Frida Kahlo. "I Paint my Reality"*. London: Thames & Hudson.

CARPENTER, Elizabeth (2007). Photographic Memory: A Life (and Death) in Pictures. En HERRERA, Hayden y CARPENTER, Elizabeth, *Frida Kahlo*. Minneapolis: Walker Art Center, pp. 36-55.

CONDE, Teresa del (1992). *Frida Kahlo: La pintora y el mito*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

CONDE, Teresa del (1976). *Vida de Frida Kahlo*. México D.F: Secretaría de la Presidencia Departamento Editorial.

CORDERO REIMAN, Karen (2008). My Dress Hangs Here. En *Frida Kahlo. 1907-2007*. México: RM, pp. 144-149.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael (2006). Frida Kahlo: La selva de sus vestidos, los judas de sus venas. En SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Américo (Coord.), *Frida Kahlo*. México: RM, pp. 24- 144.

DEFFEBACH, Nancy (2004). The Magenta Rebozo. En HEINZELMAN, Kurt, *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection Of Twentieth-Century Mexican Art*. Austin: Harry Ransom Humanities Research Center. University of Texas Press, pp. 47-61.

FERRER, Elizabeth (2000). *Lola Álvarez Bravo*. México: Fondo de Cultura Económica.

FRANGER, Gaby y HUHLE, Rainer (2010). El padre misterioso. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 73-79.

FRANGER, Gaby y HUHLE, Rainer (2009). *Fridas Vater: Der Fotograf Guillermo Kahlo*. München: Schirmer/Mosel.

Frida Kahlo. La gran ocultadora. Madrid: Turner/Throckmorton Fine Arts.

GONZÁLEZ FLORES, Laura (2010). Las fotos de la Casa Azul. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 129-134.

GRIMBERG, Salomon (2005). *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo para Nickolas Muray: fotografías y cartas inéditas*. Ciudad de México: RM.

GRIMBERG, Salomon (1991). *Lola Álvarez Bravo. The Frida Kahlo photographs*. Dallas: Society of Friends of the Mexican Culture.

HENESTROSA, Circe (2012). Trasciende su legado más moderno. *Frida Kahlo. Las apariencias engañan*, *Vogue* edición México, noviembre, pp. 67-79.

HERNÁNDEZ CAMPOS, Jorge (1993). Remembrances of Mexico's Belle Époque. Lola Álvarez Bravo Makes a Movie About Frida. En BILLETER, Erika, *The Blue House. The World of Frida Kahlo*. Swizeland: Schirn Kunsthalle Frankfurt and Museum of Fine Arts Houston, pp. 238-242.

HERRERA, Hayden (2007). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta.

HOOKS, Margaret (2006). La cámara y la imagen. En *Frida Kahlo. La gran ocultadora*. Madrid: Turner/Throckmorton Fine Arts, pp. 10-15.

- ITURBIDE, Graciela y BELLATÍN, Mario (2008). *El baño de Frida Kahlo. Demerol*. México: RM.
- JAMIS, Rauda (2011). *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe.
- KAHLO, Cristina (2010). Photographs as Witnesses: Frida Kahlo and Photography. En PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, pp. 210-212.
- KAHLO, Frida (2005). *Aquí les dejo mi retrato*. Barcelona: Lumen.
- KETTENMANN, Andrea (2008). *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y Pasión*. Colonia: Taschen.
- KRAUS, Arnoldo (2010). Frida Kahlo: Pain as Life. En PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, pp. 52-57.
- LIMÓN, Nieves (2011). Frida Kahlo y el posado fotográfico. *Aula Abierta*, nº 28, 1-19.
- LINDAUER, Margaret A. (1999). *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- LITVAK, Lily (1998). Frida Kahlo ¡Viva la vida! En CALVO SERRALLER, Francisco (Ed.), *El Realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 211-239.
- LOWE, Sarah M (2010). Ensayo. En *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. México D.F: La vaca independiente, pp. 25-30.
- LOWE, Sarah M. (2010b). Transcripción del diario con comentarios. En *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. México D.F: La vaca independiente, pp. 201-287.
- McCONAHEY, Meg (2002). Bloch's focus on Frida. *Santa Rosa Press Democrat*, 29/11/2002 Consultado el 17 de febrero de 2013 en <http://www.luciennebloch.com/pdfs/focus.pdf>.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (2008). Frida Kahlo and Diego Rivera. En *Frida Kahlo. 1907-2007*. México: RM, pp. 102-107.
- MARTÍN LOZANO, Luis (2012). La paradoja de Frida. *Frida Kahlo. Las apariencias engañan*, Vogue edición México, noviembre, pp.50-55.

MAYAYO, Patricia (2008). *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra.

MOATS, Alice-Leone (1937). Señoras of Mexico. *Vogue*, October, pp.106-109/ 166-170.

OLES, James (2010). Chismes en plata sobre gelatina. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 249-259.

OLES, James (2008). Pancho Villa and Adelita. Café Scene with the Cachuchas. En *Frida Kahlo. 1907-2007*. México: RM, pp. 66-71.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.) (2010). *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (2010). Introducción. En ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Ed.), *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: RM, pp. 15-22.

PÉREZ ESCAMILLA, Ricardo (2012). Diego y Frida transgresores. *Frida Kahlo. Las apariencias engañan Vogue* edición México, noviembre, pp. 24-39.

PONIATOWSKA, Elena (1993). Frida Kahlo's Blue House. En BILLETER, Erika, *The Blue House The World of Frida Kahlo*. Switzerland: Schirn Kunsthalle Frankfurt, The Museum of Fine Arts Houston.

PRIGNITZ-PODA, Helga (2010). *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel.

PRIGNITZ-PODA, Helga (2010b). *Frida Kahlo. The Painter And Her Work*. Leipzig: Schirmer/Mosel.

PRIGNITZ-PODA, Helga; GRIMBERG, Salomon & KETTENMANN, Andrea (1988). *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.

Querido Doctorcito. Frida Kahlo- Leo Eloesser. Correspondencia (2007). México: DGE Equilibrista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

RICHMOND, Robin (1994). *Frida Kahlo in Mexico*. San Francisco: Pomegranate Artbooks.

RIVERA, Diego (1943). Frida Kahlo y el Arte Mexicano. *Boletín del Semanario de Cultura Mexicano* 1, nº 2, pp. 89-102. Reproducción en ICAA (International Center of the Arts of the

Americas at the Museum of Fine Arts, Houston).

SMITH, Terry (1983). From the margins: modernity and the case of Frida Kahlo. *Block*, nº 8, pp. 11-23.

STEININGER, Florian (2010). Frida Icon. The Authoritarian Eye in the Work of Frida Kahlo. En PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. Retrospective*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, pp. 44-51.

STELLWEG, Carla (1992). The Camera's Seductress. En *The Camera Seduced*. San Francisco: Chronicle Books, pp. 105-118.

The Frida Kahlo Museum (1968). Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. México: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada Departamento de Publicaciones.

TIBOL, Raquel (2005). *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México: Lumen.

TIBOL, Raquel (2002). *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México D.F: Diversa.

TIBOL, Raquel (1999). *Escrituras. Frida Kahlo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

TIBOL, Raquel (1983). *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México D.F: Oasis.

TIBOL, Raquel (1981). La verdadera edad de Frida Kahlo. *Proceso*. 13/7/1981.

TIBOL, Raquel (1977). *Crónica, testimonios y aproximaciones*. México D.F: Ediciones de Cultura Popular.

TIBOL, Raquel (1954): Fragmentos para una vida de Frida Kahlo. *Periódico Novedades*. 7/3/1954.

Un listón alrededor de una bomba. Una mirada sobre el arte mexicano: André Breton (1997). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

TRUJILLO SOTO, Hilda (2011). La Casa Azul: El universo íntimo de Frida Kahlo. Consultado el 5 de agosto de 2013 en: <http://www.museofridakahlo.org.mx/ElMuseo/LaCasaAzul.aspx>.

WOLF, Vicente (2010). *Frida Kahlo: Photographs of Myself and Others*. New York: Pointed Leaf Press, LLC.

WOLLEN, Peter (2003). Fridomania. *New left review*, 22, pp. 119-130.

YANG, Mimi Y. (2012). Articulate Image, Painted Diary. Frida Kahlo's Autobiographical Interface. En SMITH, Sidoie & WATSON, Julia (eds.), *Interfaces. Women. Autobiography. Image. Performance*. USA: The University Of Michigan Press, PP. 314- 341.

ZAMORA, Martha (1987). *Frida: El pincel de la angustia*. México: Ediciones Martha Zamora.

Bibliografía específica sobre México y fotografía mexicana

ANDERSON, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica.

ARROYO, Sergio Raúl (1997). La identidad enjaulada. *Luna Córnea*, nº 13, pp. 38- 41.

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia (2005). *Arte y Poder*. México: El Colegio de Michoacán y Fondo de Cultura Económica.

BARTRA, Roger (2007). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México D.F: Grijalbo.

BONFIL BATALLA, Guillermo (1989). *México profundo. Una civilización negada*. México D.F: Grijalbo.

CASANOVA, Rosa y DEBORISE, Olivier (1989). *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografos del siglo XIX*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

CASANOVA, Rosa (2005). De vistas y retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890. En CASANOVA, Rosa; DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto; MONROY NASR, Rebeca y MORALES, Alberto, *Imaginarios y Fotografía en México. 1839-1970*. España: Ludwerg.

CASANOVA, Rosa (2008). De semanario artístico y popular a semanario mexicano con espíritu. *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas. Revistas mexicanas ilustradas 1920-1960*. Año 11, núm. 33, pp. 18-23.

DEBROISE, Olivier (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.

DEBROISE, Olivier (1994). *Lola Álvarez Bravo. In Her Own Light*. Tucson: The Center for Creative Photography, University of Arizona.

DEBROISE, Olivier (1973). *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Ediciones Océano.

FIGARELLA, Mariana (2002). *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

FLORES, Enrique (1997). Los hombre infames. *Luna Córneá*, nº 13, pp. 54- 61.

GAOS, José (1952). *En torno a la filosofía mexicana*. México, D.F: Porrúa y Obregón.

GÓMEZ DE SILVA, Guido (2004). *Diccionario Breve de Mexicanismos*. México D.F: Academia Mexicana, Fondo de Cultura Económica de México.

GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Maricela (1999). *Tina Modotti y el muralismo mexicano*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

HEINZELMAN, Kurt (2004). *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection Of Twentieth-Century Mexican Art*. Austin: Harry Ransom Humanities Research Center. University of Texas Press.

KOLKO, Bernice y CASTELLANOS, Rosario (1966). *Rostros de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

KISMARIC, Susan (1997). *Manuel Álvarez Bravo*. New York: MoMA.

MAAWAD, David (1997). *Los inicios del México contemporáneo*. México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Manuel Álvarez Bravo. Photopoetry (2008). San Francisco: Chronicle Books.

Manuel Álvarez Bravo. *Cien años, cien días* (2001). Madrid: Turner, Fundación Televisa, Fomento Cultura Banamex.

MRAZ, John (2009). *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. USA: Duke University Press.

MRAZ, John (2000). *Envisioning Mexico: Photography and National Identity. Working Paper Series #32*. Durham: Duke University of North Carolina. Program in Latin American Studies.

MRAZ, John (1992). Los Hermanos Mayo: Trabajando una mirada. En *Foto Hnos. Mayo*. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern, pp. 23-31.

NEWHALL, Nacy (Ed.) (1990). *The Daybooks of Edward Weston. I Mexico. II California*. New York: Aperture.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo y HERRERÍAS, Vesta Mónica (Eds.) (2013). *Mexican Portraits*. España: Aperture Foundation y Fundación Televisa.

PAZ, Octavio (2002, original de 1950). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.

RAMÍREZ SALGADO, Adriana (2009). Ismael Guerrero Bravo y Gilberto Aparicio Guerrero: dos fotógrafos, una memoria colectiva. *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, año 13, nº 37, pp. 69-79.

REYES PALMA, Francisco (1989). *Memoria del tiempo. 150 años de fotografía en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno.

RODRÍGUEZ, Georgina (1997). Miradas sin rendición. *Luna Córnea*, nº 13, pp. 24-31.

RODRÍGEZ, José Antonio (1996). *Bernice Koko. Fotógrafa*. México: Ediciones del equilibrista.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (Cord.) (2012). *Muralismo mexicano, 1920-1940*. Universidad Veracruzana, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.

ROMER, Grant B. (2002). La Daguerrotipia Erótica. *Luna Córnea*, nº 25, pp. 16-25.

TIBOL, Raquel (1969). *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. vol. II (vol. VI de la colección general). México-Buenos Aires: Hermes.

TUÑÓN, Julia (2008). Historia, nación y mito en una película de Emilio Fernández. Los murales de Diego Rivera en Río Escondido (México, 1947). En BÉJAR, Raúl y ROSALES, Silvano Héctor (Coord.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México y Plaza y Valdés, pp. 115-145.

TUÑÓN, Julia (2006). Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate. *Historias*. DEH-INAH, num. 65, pp.41-60.

TUÑÓN, Julia (2004). *Mujeres en México. Recordando una historia*. México: Conaculta-INAH.

VAUGHAN, Mary Kay (2001). *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

VV.AA. (2013). *Nueva Historia Mínima de México*. Madrid: Turner, El Colegio de México.

VV. AA. (2010). Documentos para la historia de la fotografía en México. *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, año 13, nº 38.

VV. AA. (2003). Manuel Álvarez Bravo. *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, nº 19.

VV. AA. (1992-1993). Manuel Álvarez Bravo y sus contemporáneos. *Luna Córnea*, nº 1.

VV. AA. (2003). Héctor García y su tiempo. *Luna Córnea*, Nº 26.

WRITGHT, Anthony (1997). Los de afuera. *Luna Córnea*, nº 13, pp. 48- 53.

